古色之美

青简 著



从天水碧到太师青，八大色系七十余种传统美色
一本读懂古人的文化生活、审美情趣

浦睿文化 INSIGHT MEDIA

美得让人窒息的《二十四节气图》摄影师青简全新力作

- 说文解字辨“言色”
- 摩挲赏鉴品“物色”
- 安步当车赏“行色”

“光是名字，就足够美了。”

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

古色之美

青简 著



从天水碧到太师青，八大色系七十余种传统美色
一本读懂古人的文化生活、审美情趣

湛庐文化
INSIGHT MEDIA

美得让人窒息的《二十四节气图》摄影师青简全新力作

- 说文解字辨“言色”
- 摩挲赏鉴品“物色”
- 安步当车赏“行色”

“光是名字，就足够美了。”

目录

青 Cyan

言色之青

青

蓝

苍

缥

绀

秘色

石青

花青

天青

月白

太师青

物色之青

青瓷

青金

青绿山水

行色之青

红 red

言色之红

赤

朱

丹

绛

红

胭脂

茜

绯

退红

猩猩血

物色之红

红釉瓷

漆器

宝石

行色之红

黄 Yellow

言色之黄

黄

金

藤黄

栀黄

郁金

柘黄

松花

鹅黄

檗黄

缃色

物色之黄

黄釉瓷器

金饰

田黄

行色之黄

白 White

言色之白

白

素

铅白

霜色

玉色

缟

银白

皓

物色之白

白釉瓷

银器

和田白玉

行色之白

黑 Black

言色之黑

黑

玄

缁

乌

黛

墨

皂

漆

物色之黑

黑釉瓷

煤精

水墨

行色之黑

紫 Purple

言色之紫

紫

丁香色

茄色

玫瑰紫

葡萄紫

青莲

藕荷色

物色之紫

紫釉瓷

紫砂

紫檀

行色之紫

绿 Green

言色之绿

绿

翠

碧

葱色

艾绿

豆绿

石绿

鸭头绿

天水碧

物色之绿

绿釉瓷

翡翠

绿松

行色之绿

褐 Brown

言色之褐

褐

流黄

棕

赭石

栗色

酱色

茶色

香色

物色之褐

酱色釉瓷器

櫸木家具

琥珀

行色之褐

青 Cyan



言色之青

究竟是因为笔名里带了“青”字，所以对青色格外偏爱，还是因为喜欢青色，才取了带“青”字的笔名，我已经记不得了。可是若有人认真问起，青到底是什么颜色，一时还真难答上来。“青”虽寥寥几笔，却有着山川岁月的沉重，落在天地茁长之初，又平添了轻润的生气，不需要诠释也处处呼之欲出。

年轻的颜色，东方的颜色，古书说“象物生时色也”。如果你也曾在梅雨初晴之后，抬头望见碧落如洗，纤云无踪，那时的心头欢喜，大约就像孩子打开了一座宝藏般无法言说。而这里珍藏的，不过是自然最慷慨的赠礼。

CMYK：100 31 0 15[1]

《释名》中说：“青，生也，象物生时色也。”春来复苏，万物生长，金文中的“青”字，好比从盆中刚刚萌芽的小草，虽然那么低微，却已然执着地显露出无穷生机。

青，东方色也。作为东方正色，青的地位不可谓不高，然而青的概念却始终不甚清晰，虽然从青草的绿，到青天的蓝，再到青丝的黑，甚至紫灰，都可以称为青，但最多见的还是如今不同深浅的蓝。有研究表明，古人用青指代蓝绿多色，并不是他们视力不好，分不清蓝色和绿色，而是上古时期将蓝绿作为一个整体范畴的颜色进行定义，在国外古语中也有类似情况。

中古以后，青在服饰上沦为地位较低的“贱色”，昔日魂牵梦萦的“青青子衿”到了唐代却成了同是天涯沦落人的“司马青衫”，这时的青已不必深究到底是蓝是绿还是黑，我们只知道是诗人的一捧伤心泪。有时候觉得，青或许并不是一个客观的颜色，正是由于它融入了情感与思想，呈现的是我们在看到它那一刻，心中的冷暖深浅。

蓝

CMYK：100 60 8 1

“蓝”最早并不是作为一种颜色，而是作为一种植物存在。《诗经·小雅》中有“终朝采蓝，不盈一襜”之句，这里的“蓝”就是一种可以用来染色的蓼蓝草。《说文解字》中明确说“蓝，染青草也”，用蓝草制成的染料，称为靛，也称靛青。可见“青，取之于蓝，而青于蓝”这个典故中，

青是染料，蓝却是制作染料的植物。也可见古时的青色几乎包含了现代意义的蓝。

自唐代始，蓝色逐渐从青色中分离出来，成为一种颜色名称，一般深于青色。在“水色天光共蔚蓝”的茫茫夜色里，蓝已然悄然浮出水面。及至元代，由于蒙古族崇尚苍狼白鹿，代表了苍狼的蓝色便跃上了帝都的琉璃瓦，成为皇家尊崇之色。盛烧一时并风行至今的青花瓷，也源于此时。蓝虽然创造了青，但终其一生，大概都无法摆脱青，在很多时候，你即是我，我即是你。

苍



CMYK：100 52 46 43

《说文解字》把“苍”定义为“草色也”，草为青色，故而苍也成了青的别称。苍在先秦就是染色常用的色彩名词。墨子出身平民，一次看见了作坊里面染丝的全过程，有了感叹：“染于苍则苍，染于黄则黄。所入者变，其色亦变……故染不可不慎也。”

早在《诗经》中，就有“悠悠苍天”之句，《吕氏春秋》更明确说“东方曰苍天”，可见苍与青同义。然而当羽毛深青的苍鹰掠过静默如海的苍山，我们可以知道，苍所指的青色应略深于青。苍与青的另一个区别，就是苍除了表示颜色，还能凸显空间感，无论是“蒹葭苍苍，白露为霜”中的可望而不可即的浅浅忧伤，还是“天苍苍，野茫茫”里一望无际的辽远壮阔，苍都为我们画了一个可以驰骋万千的想象天地。奔跑吧，不管去追逐爱人还是理想，在苍茫中，你只留下隐约背影，就足够我们思量万千。

缥



CMYK：82 39 26 0

缥色实为浅青色，今已少用。《说文解字》载：“缥，帛青白色也。”古人用重染的方法，可把织物染出由浅到深的白缥、浅缥、中缥等。《释名》也说：“缥犹漂，漂，浅青色也。”除却衣物，缥色还见于缥酒、缥瓦、缥帙、缥囊、缥玉……乃至早期的青瓷，由于釉中含铁，烧制的温度也受限制，故而又称为缥瓷。

淡雅轻盈的缥，又通“飘”，即飞扬之意。《汉书》云“凤缥缥其高逝兮”，凤凰大约把“缥”这个名词，带去了“山在虚无缥缈间”的仙境里，只余下淡青色，留给这个不再诗意的世俗。

绀



CMYK：100 50 0 80

《释名》说“绀，含也，青而含赤色也”，意思指绀是深蓝中透红的色彩，是一种深沉而肃穆的蓝色。

周朝以绀为斋戒服装的颜色，故而孔子以为“君子不以绀緅饰”，意思是君子不该穿镶有绀色和緅色[2]衣边的服装。汉代女性礼服沿用前朝的深衣制，《后汉书》记载“太皇太后、皇太后入庙服，绀上皂下”，以示庄重与敬畏天地。三国两晋时期，绀色文锦还是高级丝织品，及至后世，绀蓝已成为历朝庶民的服色。绀还在古诗词中用以形容深蓝而透着微红的天色。“雨初晴、雁空绀碧”，想是一片令人心旷神怡之景象。

秘色

CMYK：49 28 43 0

秘色或许是唯一一种只为一种器物而生的颜色，这器物就是诞生于晚唐，却自宋代便失传的越窑精品青瓷。随着上林湖畔窑火渐熄，秘色也名副其实成了一种颇有争议的颜色。“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”的散淡疏朗，“巧剜明月染春水，轻旋薄冰盛绿云”的清纯明澈，都不足以清晰地指向某一确实颜色。而秘色之秘的来源，也有分歧，有说是因为专供帝王御用而得名，也有说是在烧制过程中，采取密封匣钵的方法才能烧出如此釉色，“秘”通“密”。

直到法门寺地宫古物重见天日，其中的十三件越窑瓷器能与“衣物帐”石碑上记载的秘色瓷相互对应，这才让世人真正领略了秘色，一种带有玉的质感，介于青白与青绿之间的微妙之色。摘去面纱之后的秘色，还能维持它的神秘感吗？甚至还有学者认为，秘色的“色”并不指一种颜色，而是一个种类，一类专供皇家使用的高等级瓷器。只怪古人太凝练，秘色的魅力，大概也在于它至今无法确定的意义。

石青

CMYK：100 99 47 12

石青为天然矿石，研磨成粉就是中国传统绘画中应用最久最广泛的矿物颜料。早在战国楚墓出土的帛画中，就有石青染色的五色树。梁朝《名医别录》里提到空青生“有铜处”，和现代学者认为石青产于蓝铜矿相符。

石青矿石因其不同纯度又会呈现不同色调，在古籍中，有空青、大

青、曾青、白青之分，又因为含有矿物晶体，这种色彩还带有光泽。中国开凿最早的石窟克孜尔千佛洞中，就有石青绘制的佛像，用光华和静谧烘托出信仰的力量。多年以后，在一个宋朝帝王的笔下，石青又描绘着通达宇宙，傲立时空的视角，那里有洁白的群鹤飞舞于宫殿之上，也有一个上位者立于云端的心境。从西域到中原，从石窟到绢纸，从佛国众生到青绿山水，石青渲染出千年繁华中无数个宁静清和的瞬间。

花青



CMYK：95 45 10 1

中国是最早使用蓝靛来染色的智慧民族，而当实用的蓝靛到了文人墨客手中，又奇妙地变成了用来绘画的花青。清代沈宗骞在《芥舟学画编》中说道："花青即靛青……其色青翠灵活，画家之要色也。"彼时各家都记录了制作花青的方法，大致是把蓝靛放在乳钵中研磨，兑上胶水，放置澄清，再将浮出的颜色撇出，便是上好花青。

与石青的沉郁不同，花青是水色，色彩滋润，可以层层加染，也容易与其他颜色和墨色调和，难怪广受青睐。在沈周的《落花诗意图》中，临水岩坡落花满地，一高士策杖远眺，隐隐远山便用花青渍染，正是一派大野无人的畅心境界。"青"便是目光所能达到的尽头，至于更远处，就交给"空"来完成吧。

天青

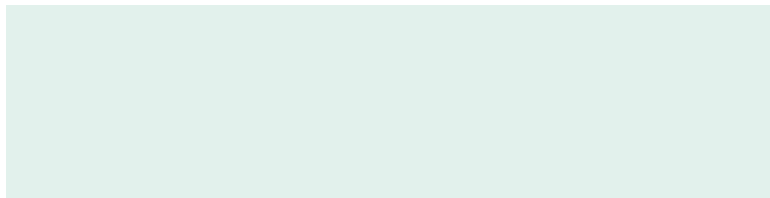


CMYK：85 32 0 0

骤雨初歇，云散风息，抬头望见纤尘不染的天色，清澈而不张扬，伶俐而不圆滑，那是何等奇妙的颜色？叫人想着，又说不出正解。相比于“天青”，它的别称“雨过天青”似乎更为知名。它仿佛已经不再是一种颜色，而是一句诗，一个梦。明代记载，古瓷中最神秘的柴窑瓷器（传为后周柴世宗时烧造），“有司请其色，御批曰‘雨过天青云破处，这般颜色做将来’”。于是柴窑便成了传说中青瓷的极致，由于并无器物流传，后世只能通过传说中的只言片语去揣摩那微妙而不可复制的釉色。

天青还是一种代表着光明磊落的颜色，《菜根谭》中说“君子之心事，天青日白，不可使人不知”。或许天青色不只在等烟雨，更在等白日里坦荡而行的人们，但愿其中有渺小的你我。

月白



CMYK：11 0 8 0

月亮是什么颜色？是白色吗？若你凝视片刻，或许能看到白光中溢出的淡淡青蓝。因此月白并不是白，而是一种极淡之蓝，因近似月色故称。风雅的古人培育过的一种菊花就叫“月下白”，《博物汇编·草木典》说：“月下白，一名玉兔华，花青白色，如月下观之。”宋人《月下白》诗云“素质鲜明绝点尘，冰轮高照转精神”，形容白花开在月光下的清净宁和。

明代《天工开物》记载：“月白、草白二色，俱靛水微染，今法用苋蓝煎水，半生半熟染。”“微染”所得即是较浅的蓝色。故宫收藏有很多清代月白色的服饰、织物，呈现的视觉效果都是浅淡的蓝颜色。清代皇帝在月坛夕月（祭月）时便穿月白色朝袍，同时使用月白色的祭器。据说今晚的月色会很美，那容我也放下笔，好好看一回。

太师青

CMYK：81 59 78 25

宋时服色常用青色，太师青色名来自权臣蔡京，因其好穿青色之衣。宋代《老学庵笔记》曾载：“蔡太师作相时，衣青道衣，谓之太师青。”《清波杂志》更是明确其色为宋徽宗年间所用：“宣和间，京师染色有名‘太师青’者。”道家尚青，文人士大夫固然向往道家，然而徽宗亦崇道家，甚至自封为“教主道君皇帝”，于是太师青的出现，可能是出于蔡京对清静无为的道家之喜爱，也可能是紧跟主子爱好。只是不知他着青道衣，坐棕顶轿子招摇过市的时候，有没有想到有一天也会落得“无棺木，乃以青布条裹尸”的下场。

物色之青

一场夜雨让我听见，一缕微风让我看见。蓬勃而不见张扬的青，宁静而不显沉闷的青，坚强执拗，为万物铺就初发的底色。留不住春天，人们也要把青色留在身边，留到秋去冬来，留下一切生机所及的地方。

青瓷

当先人们第一次偶然烧出了染青的瓷器，虽然不知道是因为铁元素的普遍存在，却因了这与天地浑然一体的颜色，而雀跃不已吧。早在商周时期，就有原始青瓷的隐约存在，彼时的青瓷远不如今日所见的这些悦目，青中泛着黄褐，一如那些与大地呼吸同在的古老生活，开垦过农田的双手，捧的器皿也带着泥土气息。

帝国的雄起改变了青瓷的命运，大抵是两晋之后，这些青葱瑞色从田间垄上走向了厅堂案头，但还没有脱离早期的稚气。无论是冥器谷仓，还是人间用品，造型总与飞禽走兽有关。农耕民族创造的器物，也要有一派野趣、无限生机。

自隋唐起，“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”，越窑瓷的类冰类玉，让那群嗜茶的雅士们痴迷不已。早期越窑瓷仍是黄中闪青，而至晚

唐五代，秘色釉已经成了长安宫殿里够得到的明月薄冰，摸得着的绿云春水，一口茶饮尽半个江南。那年我去上林湖畔，在荷花芯越窑遗址附近的湖滩上拾起过一片碎瓷，这抹静卧在我掌中的淡青有着直透掌背的凉意，却让我坚信它有过炙热如火的诞生和温煦如玉的一世。如若不是法门寺地宫的发现，它们还将同那段历史一起沉睡、埋葬，成为比死亡更难解开的谜。

“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”的柴窑似乎只是传说，但有学者考证，柴窑“出北地”，应为当时“北地郡”——即后改为耀州烧制的“耀州窑”。五代耀州窑精品，与柴窑瓷描述多少有些吻合。然而至宋代后，耀州窑瓷的青绿更为凝重深沉，再娇嫩青绿的色彩，在北方风霜磨砺下，也不免沉静起来。北宋耀州窑尤为擅长刻花和印花，刀法犀利流畅，刚劲有力，刀刀犀利见泥，刻画的不只是瓷器，更是北方人豪爽直率的性格。

柴窑远在雨过天青云破处，缥缈千年也没能落到实地，倒是汝窑的青灰，与烟雨初霁的天色或有些许相似，却因为那几分灰，生生又被拉到了凡间。可能两宋的皇帝都不大好当，心里终究要多几分忍耐与克制，浪漫的青里也要加上理性的灰，才敢放上案头。其实北宋官釉最初是垂青定窑白瓷的，然而南渡之后，却因“定州白瓷器有芒，不堪用，遂命汝州造青瓷器”。早先说“定窑有芒”指的是芒口，故有镶金银口弥补之，然而芒口为覆烧所致，一般用在为了提高产量的中低档产品，不可能以高代价弥补低成本。所以也有人认为“芒”或可理解为光芒，徽宗这么个有品味的皇帝，比起醒目夺人的白瓷，低调温润的青瓷显然更应该为他所爱才对。再者南宋皇帝信道教，道教尚青，也难怪此时的青瓷盛烧，如谷雨时分的一场甘霖，几乎把整个南方都染上薄薄的一层淡青，而这雨水汇成的溪流，出官家，入山林，最终奔向瓯江上游一个叫作龙泉的地方。



青釉辟邪（西晋）



八棱秘色净瓶（唐）



耀州窑刻花牡丹纹（宋））

“瓯”即盂、小盆，指陶器也。流过处州大地的瓯江水，大约融着善于制陶的古老瓯人血脉，才浇灌出龙泉窑的一枝独秀。暮春枝头结出第一个梅子，青嫩碧小，想来是酸的，却酸得懵懂而恰好。其实龙泉窑的梅子青比起青梅来还是偏蓝了，青蓝之间，却是丰盈未满，一切都刚刚

开始。最美不是喜悦，而是喜悦将至未至。至于粉青，色似湖水，柔和明净，总让人想起云和湖那一低眉的秋波，浩荡的温柔，能包容游子们的所有疲惫。可是当我不远千里来到大窑村，这里的龙泉溪水是如此谦卑，在高山的俯视之下，时隐时现于树林下、石缝间，甚至是野花蔓草中。龙泉窑就是以这样的姿态，不疾不徐汇聚力量，不急不躁沉淀岁月，终于在南宋绽露出青嫩而不怯的头角。



汝窑青釉水仙盘（北宋）



龙泉窑青釉凤耳瓶（南宋）

见识过汝瓷的青中带灰、龙泉窑的青蓝之间，景德镇湖田窑的影青又别有一番风味，“洁白不疵，故鬻于他所，皆有‘饶玉’之称”，融合了白瓷纯洁胎质和青瓷温润釉质，又是一种青中有白的清新之美。

青瓷在明代似乎逐渐淡出了人们视野，尤其当景德镇彩瓷粉墨登场

后，青瓷更是悄然退居幕后。哪怕在清代康雍乾时期，曾经重整旗鼓烧制出豆青釉、东青釉、粉青釉，但依然无法挽留它的余晖。也许并不是无奈退场，而是走完这段历史的圆满谢幕。

“塞拉同[3]”的华美外衣，终究会落满历史的尘埃。“自古陶重青品，晋曰缥瓷，唐曰千峰翠色，柴周曰雨过天青，吴越曰秘色，其后宋器虽具诸色，而汝瓷在宋烧者淡青色，官窑、哥窑以粉青为上，东窑、龙泉窑其色皆青，至明而秘色始绝……”《爱日斋丛抄》中的这段话似乎为之盖棺论定。一双普通的手捧出一件青瓷，而得以触及天地最初的生意，我愿意用更长时间慢慢去懂的，是这最单纯也最执着的颜色。

青金

大概没有一种蓝，能比青金石更深邃明净，宛如故乡湛蓝的天空，幽远而神秘。又因它常和黄铁矿共生，故在蓝色中会闪耀点点金黄。

青金石早在古埃及和巴比伦时代就被开采，中国虽然不产这种美丽的宝石，但曾以贡品的形式收获它。《尚书·禹贡》记载了夏代位于西方的雍州曾向中央王朝进贡“璆琳”，而“璆琳”就是青金石的波斯语音译。这说明青金石在我国夏代就已经得到了开发利用，并成为王朝礼法规定的神圣贡物。我国考古发掘的最古老的青金石制品出土于春秋时期曾侯乙墓。此外，春秋时期的越王剑，其上也镶嵌了绿松和青金。

东晋王嘉著《拾遗记》卷五载：“昔始皇为冢……以琉璃、杂宝为龟鱼。”春秋战国以至秦代的琉璃据研究很可能也指青金石，所以这份记载说明“色相如天”的青金石对始皇帝来说是何等重要。及至汉代，青金石的雕刻工艺已经达到相当高的水平。彼时的青金更有了“兰赤”“金螭”“点黛”等诸多美丽的名字。南北朝时期，中亚地区的青金石不断传入中土。河北赞皇东魏李希宗墓曾出土了一枚镶青金石的金戒指，上刻一鹿，周边有联珠纹。同墓中还有三枚东罗马金币，说明这枚戒指极可能来自中亚地区。递及隋唐，中国与中亚地区的交往进一步加强，隋代李静训墓中出土的金项链上就镶嵌有青金石，且颇具波斯风格。

藏青色的宝石闪烁着神秘的轮回之光，似乎能感应通达天地。“以其色青，此以达升天之路”，故多用于鬼神之事，或为随葬品，或为祭祀必用品。《清会典图考》云：“皇帝朝珠杂饰，惟天坛用青金石……”



青金石手串（近代）



青金石罗汉雕件（清）

青金还可作为颜料，常见于古代佛教寺庙壁画，所以又叫“佛青”。从新疆克孜尔千佛洞到敦煌莫高窟，再到麦积山石窟、云冈石窟都可以见到青金石的使用。最珍贵的宝石要用来描摹最珍重的对象，从十六国、北魏起，至清末人造群青诞生时止，延续一千六百余年的青金石使用，闪烁着佛国的庄严与尊贵。乃至有学者认为，青金石之路象征了丝绸之路产生以前各文明之间的交往。

近现代地质学奠基人章鸿钊在《石雅》中赞道："青金石色相如天，或复金屑散乱，光辉灿灿，若众星之丽于天也。"那是人类青年时期，曾经凝视过的繁星点点，和那清晰可见又朦胧无边的夜空吧。

青绿山水

纵然水墨画早已深入人心，黑与白始终还是掩盖不住自然的本色。这片青山绿水，在水墨诞生之前，就已经跃然于中国人的案头纸上，容纳着无数灵魂的悠游。

用笔勾勒轮廓，然后敷施以矿物质石青、石绿颜料，谓之大青绿山水；在大青绿山水画基础上再勾勒金色，谓之金碧山水画；而小青绿山水画是在水墨淡彩的基础上施石青、石绿颜料。中国画的规律就是，先有设色，后有水墨；先有重彩，后有淡彩。

这要从那个乱世说起，魏晋南北朝，佛教在中国发展迅速，来自天竺的青绿佛画也由此兴盛，改变了绘画延续至汉代的红黑基调。佛教与本土道教互相交融、契合，游仙之气浓郁的青绿山水也由此诞生，刻画了彼时人们对自然，甚至是超自然的执迷。晋代顾恺之在以道教故事为主题的《画云台山记》中曰："山有面，则背向有影，可令庆云西而吐于东方。清天中，凡天及水色，尽用空青……"中国绘画史上公认的山水主题单独出现的最早的画作是隋代画家展子虔的《游春图》，此时的山水画还没有出现皴擦等技法，都是将物象勾勒出来之后进行染色，画面整体呈现出一种柔和之美，如优美动听的故事向人娓娓道来。青绿山水绘画风格得以稳步向前发展，归功于"大小李将军"。李思训、李昭道父子继承了前代画家的优秀画法，首创大青绿山水及金碧山水一格，所谓"青绿为质，金碧为文""阳面涂金，阴面加蓝"，让人恍悟：青绿与金碧，也可以交融成冷艳高贵的神仙境地。

曾经有幸亲眼欣赏了青绿山水巅峰之作《千里江山图》，得皇帝真传的王希孟在构图上分别采用"平远""高远"和"深远"的角度，描绘了层峦叠嶂和碧波万顷，飞流急湍和村落参差。水中渔夫与行人相望，天边飞鸟与游鱼为伴，画家对山水自然的挚爱从长卷中缓缓流淌而出。

山水画到了元代逐渐开始转型，画家们从青绿山水的艺术风格开始向水墨画过渡。动荡的时局，缺乏稳定与安全感的生活，使得以赵孟頫和"元四家"为代表的画家们的作品，呈现出苍郁沉静的风格，但画面中

又有一丝丝的不安与惶恐。青绿在这里，已经不再是恬静的自然，壮阔的河山，而成了渲染在画面上的无奈与伤感。



王希孟《千里江山图》局部（北宋）

明代董其昌的“南北宗”学说在提倡“南宗”柔润、含蓄画风的同时，对青绿山水给予了最为致命的一击，“青绿山水”与“文人水墨”在此成为互不相容的概念。或许因为早期沾染了“求仙”色彩，而被文人士大夫所看低，但是气势雄浑、豪纵的青绿山水画原本就以一种健康的美学心态作为依托，表现了儒家提倡入世的阳刚之美。由唐宋至元明清向水墨的转变，实质上是中国文化气候由强健阳刚向低沉内敛转变的缩影。但自然界的真实色彩终究不能回避，青绿淡出文人案头，流落民间，进过口授心传，始终延绵不绝，在近代又有了回归之势。

青绿山水，不在于对山水色彩的写实描绘，而在其用简单的青绿之色，写就自然万物的无穷变换，不类其似，而是得其性、得其理、得其真。几千年岁月，几万里河山，也不过是此时此刻的纸与笔、手与心、青与绿。



你若见过六点之前的瘦西湖，一定觉得之前去了一个假的

行色之青

爱拍照的你，一定见过清晨初醒的水面或是傍晚将临的天空，那里有我最痴迷的冷色调。青是疏离的，以一种飘逸出尘的姿势让人仰慕，可以接近却似乎难以触及。为了追随它，我曾在六点之前，就站在了瘦西湖畔。太阳还未升起，青色薄雾轻垂在河面上，被烟波温柔笼着的水鸟们逐渐醒来，被圈养的黑天鹅一家，把头颈垂成纤弱无辜的弧度，不需要高飞，只是在朝阳淡影中顺清流徘徊，缥缈间便自有风流无限。天是淡青，水是深青，树是浓青，而这一切都会在阳光普照之后消失，所有我爱的清冷与隐忍，将屈服于白日的威慑，但它们不曾离开，只是偷偷藏在了叶底花间，等日落后再次与世人相见。在明月照见二十四桥的那夜，想必湖水也曾清漾如今，谁在把洞箫吹响呢？

也曾在早春时节夜宿径山，难得的好天气，山上的茶园已经开始摘采。沿着古道拾级而上，是密林修竹，摇一地碎影，斑驳可爱。在江南的天气还没有变得闷热之前，阳光都是可堪玩味的。用完寺里的斋菜，看西天的最后一抹粉色褪去，径山五峰从青到蓝，再转深黛，终究夕光敛尽，在暮色中渐渐睡去。我们住所前有一株高大的玉兰，花开得极盛，在夜晚真正到来之前，东方天空有最纯粹的苍蓝，蓝得如此专注，

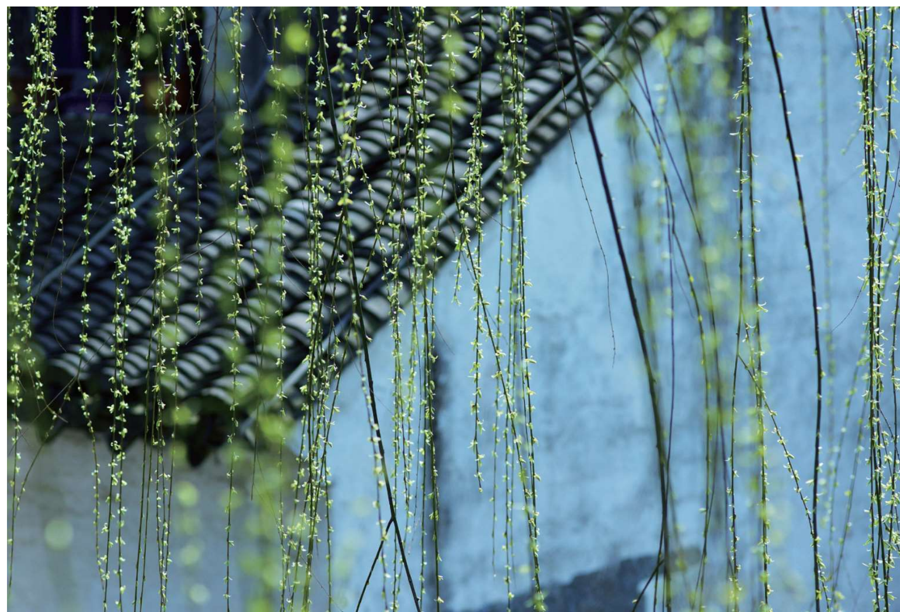
并没有一丝云来打扰。花树下的月亮升起了，月白色，明朗却不圆满，一如我们大多数的人生，依然也是美的。这里没有害着空调病的人，只有星星，和星星的梦话。晚上喝了新茶，径山茶细嫩显毫，滋味鲜爽，似这青山延绵，有含蓄悠长的韵致。万物无言，却时时刻刻在和我们交流，变幻无穷的色与味或许就是它们的机语。

走出山水，市井间最动人的青色就在三月柳梢间。是的，只有三月的柳才有春风染出的淡青，如云雾般缭绕在树冠上，盼顾间似有轻风流转。待春光老去，柳梢青也成了柳枝绿，再不见满怀生气的颜色。在江南，沿岸柳色是介于青与绿之间的渐变，倒映在河中，又被洗衣人的动静摇碎，而当水波再把浮光片影糅合起来，就是一种悠悠往事的迷离颜色。临水的茶楼饭馆，两个朋友坐在那儿说话喝茶，这是再自然不过的生活，却在不觉间入了画、入了诗。小城的河道也许不太清澈，空气也没那么通透，但这里有最迷人的烟火气，连柳色也沾上了活泼泼的生意。不管游子还是归人，哪怕行过千里江山，望见青青客舍，也不免低了头，湿了眼。印象中最盎然的柳，是在有一年清明扫墓归来，去枫泾镇上所见。刚萌出的柳芽，仿佛是白墙乌瓦中的稚子，使这个古老的村落也年轻了些。见过了逝者，再见生机就格外触动。但何必去多说什么，用一只黄鹂的重量都承受不住的柔弱，负荷着几千年来累积下的离愁，细柳难免弯垂，你也有所思、有所梦吗？

到了暮春初夏，绿意渐浓，要寻青色只能向雨中去，不记得从什么时候起记得了雨的好处，于是久晴的阳光里，就格外怀念潇潇的雨声，漉漉的湿意。雨落在天台山中，清晨终于渐止，出门的时候同伴还在酣眠，空气里满是淡青色水汽，看似没有下雨，衣服却还是慢慢地湿了。可我还是舍不得回去拿伞，因为同样湿了的还有这一路的烟树色、溪水声和青草味。国清寺的早晨是清净的，有的也只是林间沙沙的扫叶声，可没想到忽然一阵喧闹，原来是几个荷锄穿蓑的农人赶着牛群下山来，过了桥又下了田，眨眼就消逝在路的尽头。才诧异他们的速度，转眼雨就唰唰地大了起来。在寺里寻了个眺望隋塔的佳处避雨，青山翠屏就是最好背景，时有烟云来装点就更完美，只看塔前的云聚云散就能消磨不少时间。也有人走过，抬头看一眼就匆匆离开了，此时我倒有点庆幸自己没有带伞，可以与这寺这塔这云这雨共处这么一段时光，于是仿佛得了什么不足为外人道的秘密，不由高兴了起来。

端午时节，到景德镇郊外的古镇小住，一场龙舟水浸透了河两岸的

老墙旧瓦。这里因宋初陶瓷业发展、瓷窑颇多而俗称“窑里”。清末，瓷业衰落后便改名“瑶里”。一夜的雨让瑶河涨满了水，晨雾抹去了远山的轮廓，层林吐纳着青色的呼吸，空气里是不轻不重的植物味道。天地间的雨，落在天地间的沉默里，所有的迟疑将被洗去，融化成山溪的欢愉，唱出的每一句水花都是肯定。山水要在雨中细看，村落也是，借着水汽氤氲，青绿色才显得滋润，显得沉静。雨势大后，远山近村、木桥溪流都没在水雾烟雨中，像是一幅被打湿的青绿山水，那些石青、石绿、花青互相浸染，成了深浅浓淡不一的微妙颜色。顾不上时大时小的雨势，撑一把伞在河边来回走了许久，直到淋得全身湿透回到客栈，隔壁的几个大叔还在看着门外的雨抱怨没法出去玩，而我不会告诉他们，这个落雨的早晨，他们错过了些什么。



江南的柳，留得住小镇上的人吗



隋塔，也见惯了烟云吧

梅子黄时的雨季，恰逢徽州六月，躺在碧山村的客栈里，山谷里弥漫起隐世的气息，伯劳鸟飞走了，来自光明背后的鸣叫，预示着一场雨水的奔袭。果然夜雨如期而至，飒飒不绝，落在老屋瓦上，教人听得半夜惊心，直到清早还不肯停歇。早上起来发现客栈停电，想必多半也是雷雨的关系，走到村口果然见到有人在修电箱，问了才知道半个村落都停电了。不见灯火的村子依旧有着素颜的美，老宅的墙吸足了水汽，也没有吐露出多少斑驳往事，农妇们冒着细雨在田里埋头忙活，水牛与鸭子无动于衷地茫然四顾，远山悄然隐没在云雾蒸腾处，像是洇在墨色里的一道青痕。古老祠堂，即使如今改造为网红书店，也有安静沉稳的端庄大气，砖是青的、瓦是青的、石阶是青的，青苔等人踏过，青色藤蔓下，是爬满记忆的老墙。雨水从天井落下，鸟声穿墙而过。大约是淡季加雨季，书局里颇显冷清，我买了一张明信片，寄给北方的朋友，写着“可惜不能把此时的雨声、鸟啼和蛙鸣一起寄给你”。



在碧山书局，我给你寄了一张明信片

青不见得长久，为绿铺就了初发的底色后，便难觅踪影，正如所有蓬勃的东西，都是不稳定的。它只负责带着你一步步走到山巅，至于之后如何，似乎再与它无关。可你知不知，我一次又一次地上山，不为山巅风景，只为这段与你同行的路！

[1] 传统颜色在历代或有不同的色相呈现，本书的色值主要参考了中国科学院编译出版委员会名词室于1957年编写的《色谱》一书，供读者参考。——编注。

[2] 黑中带红的颜色。——编注。

[3] 西方人对龙泉青瓷的美称——编注。

红 red



言色之红

红色是一种觉醒，与其说什么警示、热烈、喜庆……，我宁愿相信，它是从黑夜到白昼，对于每一次朝阳的注目；是在生与死之间，对每一次流血的舔舐；也是引领先人，从蒙昧中走向自省的颜色。

人们对于红，大概抱着与火一样的爱恨交织之感，它意味着温暖和光明，有时也是伤痛，甚至死亡。但无论如何，它是如此不可或缺，融入骨血地痴缠千年，竟成了我们这个民族最喜爱的颜色。惊艳过多少日子之后，让我们细数“可爱深红爱浅红”，与这其中的幽微往事。

赤



CMYK：0 95 83 5

“赤”字早在甲骨文中已可考，《尚书·洪范》中说：“赤者，火色

也。”《释名·释采帛》则记载：“赤，赫也，太阳之色也。”可见赤是从太阳或火焰之色而来，是最古老的光明所在，难怪古人要尊其为五正色之一。炎帝因为最早掌握用火技术被尊为首领，别称即是赤帝。在《周礼·考工记·画缋》中明确说“南方谓之赤”，赤代表了南方的正色。

周人尚赤，《吕氏春秋》中载“……及（周）文王之时，天先见火，赤乌衔丹书集于周社……故其色尚赤，其事则火”，如此开启了五德始终说的循环往复，即每个朝代都会选择代表土、木、金、火、水五种德性之一，崇尚代表它的五正色之一，并以五德相生相克作为朝代更迭的依据。最复杂的天下之事，以最简单的五色来解释，大约这样能让统治者们更心安理得吧。

朱



CMYK：0 78 83 0

“朱”是一个有意思的名称，可以是树木，《山海经·西荒经》里说“盖山之国有树，赤皮，名朱木”；也可以是矿物——朱砂，即硫化汞的天然矿石，大红色，有金属光泽，为最早的矿物颜料之一，作为药用时有安神定惊的效果。

朱早期指代物而非色。楚人宋玉称赞美女说“著粉则太白，施朱则太赤”。可见朱还是最古老的化妆品。同样，“近朱者赤”里的“朱”指颜料，而“赤”才是颜色。后亦视朱为色名，与赤同属南方正色，“四灵”中守护南方的就是朱雀。有说“朱深为赤”，也有认为赤浅于朱，或许朱与赤的区别不在于深浅，而在于明暗，朱的矿物晶体使它显得更明亮有光泽。

墨子说过一个关于复仇的故事，忠臣杜伯被昏君周宣王所杀，鬼魂便“朱衣冠，执朱弓，挟朱矢”将宣王射杀，朱在这里化身为正统与正义。朱衣自古便是官服，并有入仕、升官的象征意义，相传欧阳修任翰林学士、主持贡院举试时，每次拿起朱笔批阅考卷，但凡佳作都会觉得身后有一朱衣人点头，“文章自古无凭据，唯愿朱衣一点头”便由此而

来，难怪朱从来都是吉祥尊贵之色，而被先人们宠爱千年。

丹



CMYK：0 83 87 0

“丹”和“朱”密不可分，丹砂也是朱砂的别称，此外以朱砂（即硫化汞）为主要原料，又可炼制道教的丹药，晋葛洪《抱朴子·黄白》载：“朱砂为金，服之升仙者上士也。”由此可以推断，不少古代上层人士为求升仙，大约会饱受汞中毒之苦。

丹也引申为像朱砂样的红色，《礼记·玉藻》中规定“玄冠朱组缨，天子之冠也……玄冠丹组缨，诸侯之齐冠也”。可见丹似乎比朱等级略低，然而后世其实多有通用，丹跸、丹诏、丹书铁券无不昭示着帝王的尊贵。在红色中，丹似乎最接近鲜活的血色，既有“杀卒四万，血丹野”的惨烈，也有“留取丹心照汗青”的赤诚。但最幸运的人，不需要见证这些，纸上丹青里的霁风朗月，已经足够消磨一生。

绛



CMYK：50 100 100 29

《说文解字》释：绛，大赤也。可见“绛”是比“赤”更深，比“朱”更暗的红。绛以丝为偏旁，但与其说它是织物，不如说是织物的染料，即一种以绛草为原料提炼出的红色染料。《尔雅》载：“绛，绛草也，出临贺郡，可以染。”唐代吕延济注：“纶组紫绛，四者皆海中草。”如此简短的信息，仅仅道出了绛草的出身、用途。分明一株遗世的小草，只是今

人早已不识。

绛色的织物可文可武，文有东汉马融授课时施绛纱帐，前授生徒，后列女乐，后人以“绛帐”喻名师传道；武则有以绛色为军服色，增强杀气的传统。大约“绛”是最富于感情的红色，在战场上，是猎猎飞扬的绛红袍；在花月间，是一曲婉转的点绛唇；到了小说家笔下，又是一株泣血的绛珠仙草。

红



CMYK：10 100 53 10

“红”字最早出现于金文，左丝右工，顾名思义与织物和手艺有关，女红之称谓，含义至今未变。《尔雅》中也出现了“红”，但不是颜色词，而是草名。《释草》记载：“红，茏古，其大者蘬。”后人注释道：“红，草名，荭草。一名水荭，蓼科……果及全草入药。”还没有材料证明这种草能染红，因而此处的“红”，可能是“红”的另一个义项，与染色无关。

古时的红，远没有如今幸运，也远远不那么浓烈。《释名》中释为“白色似绛者”。《说文解字》也载：“红，帛赤白色。”是类似桃色和粉色的浅红，当然也是只能屈居于南方间色的代表。间色即正色两两相杂而成，地位上要低于正色。自唐以后，红才逐渐成为泛指各种不同深浅明暗红色的统称，并包含了赤、朱、丹、绛等各种红色系称谓。作为曾经不起眼的间色，一朝逆袭而成了代表中华汉民族的“中国红”。

胭脂



CMYK：0 83 81 0

香艳的胭脂，背后也有血泪往事。胭脂又名“燕支”“燕脂”“焉支”，是用红蓝花捣碎的汁制成，用于化妆和绘画的红色颜料。《中华古今注》载，早至商纣时，“以红蓝花汁凝作燕脂，以燕国所生，故曰‘燕脂’，涂之作桃花妆”。古人妆面的胭脂有两种：一是以丝绵蘸红蓝花汁而成，名为“绵燕支”；另一种是加工成小而薄的花片，叫作“金花燕支”。到了大约南北朝时期，人们在这种红色颜料中又加入了牛髓、猪胰等物，使其成为一种稠密润滑的脂膏，由此，“燕支”被写成“胭脂”，“脂”有了真正的意义。

山东章丘女郎山齐墓出土的乐舞陶俑，面部均施粉红彩，嘴唇涂朱，说明早在春秋战国时期，女性就已经开始在面部涂抹胭脂。汉代名将霍去病出陇西，攻祁连山，大破匈奴军。祁连山脉盛产红蓝花的燕支山被汉军夺取后，匈奴浑邪王部在退逃的路上，无不恸哭流涕，他们唱出心中的哀痛：“亡我祁连山，使我六畜不蕃息；失我焉支山，使我嫁妇无颜色。”

茜



CMYK：7 66 36 0

茜草，又名“蒨草”。《周礼注疏》中记载“蓝以染青，茜以染赤”，用茜草根熬成汁加以媒染剂，便是古老的红色植物染料。茜草所染出的颜色，不是红花那种鲜艳的真红，而是比较暗的土红。以茜草染就的衣物，似乎最受女子喜爱，无论是“茜袖捧琼姿”的歌伎，还是“茜裙二八采莲去”的少女，那一抹红，如她们颊上的飞霞，总是教人神摇意夺，怦然心动。但还是有红颜薄命者，听了“茜纱窗下，我本无缘；黄土垄中，卿何薄命”，不免忡然变色。奈何一语成谶，大红茜色终究没能盖住这片白茫茫大地。

绯

CMYK：0 29 16 0

含“绯”字的词语，今日耳熟能详的大约只有“绯闻”了，然而“绯闻”一词为近代新创，古文中，绯只与衣物有关。《说文新附》把“绯”注解为“帛赤色也”。唐代“五品服浅绯”，《幕府燕闲录》记载李茂贞军陷长安，唐昭宗奔华州，当时随车驾而行的有一个耍猴艺人，把猴子驯服得很是乖巧，能随着朝臣站班或休息，昭宗见了欢喜，于是赏给了这个耍猴人绯袍，并称猴为“孙供奉”。罗隐有诗“何如学取孙供奉，一笑君王便着绯”，也许人不如猴，也算一种末世之兆吧。

退红

CMYK：0 30 20 10

“退”，通“褪”，退红，顾名思义是褪色的半新半旧之粉红，但这里的褪并非被动，而是主动求褪色。也可以理解为今天的做旧。退红是唐代很有代表性的间色，尤其代表了女性色彩。“床上小熏笼，韶州新退红”“退红香汗湿纱轻”“莺黄衫子退红裙”，这些诗句中的“退红”，被赋予了色彩之外的语义，旖旎或者芬芳，只有这种微妙细腻的间色才能表达。在花月下，水云间，曾经萦绕在诗人心头的，永远不会是诸如朱赤这样稳定纯粹的正色，朦胧中的退红一角才是他们梦里的温柔乡。

猩猩血

CMYK：5 100 90 0

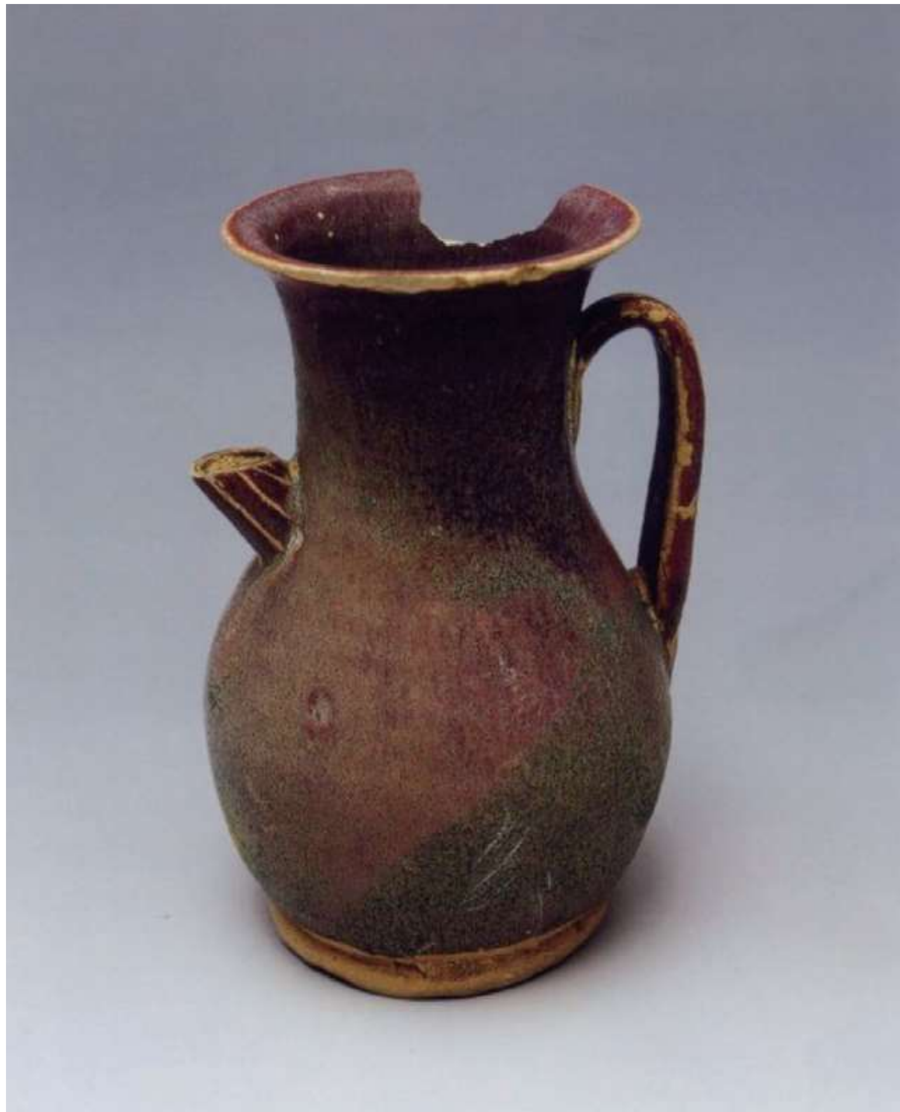
猩猩血，没错，此处“猩猩”就是指我们熟悉的灵长类动物，人类的近亲。传说中用猩猩血染出的布帛，色呈鲜红，灯下犹能闪出珠玉之色，价值连城。而且血要活取方为上品，死去过了一时三刻，血就凝固了。利之所及，趋之若鹜，古书中记载“当剖割时，号呼震天”。猩血背后的惨烈，在古代日常中却被漠然忽视，反而因其色彩明艳，成了地位等级的象征，后世虽然以植物染料代之，但这个带有血腥味的色彩名词一直保留下来，甚至慈悲如佛家，也有喜好猩猩血者。“身上禅衣猩血染”端的是宝相庄严，至于来历，可还有人深究？

物色之红

太阳从地平线上升起，花朵盛开，火光点亮，奔跑追逐的人们倒下，鲜血涌出……人类从原始文明一步步走来的路上，斑驳红色已经融入足迹。自然界不乏红色，然而在追求生命原色非天然的表达时，古人还是走了漫长而崎岖的道路。

红釉瓷

早在新石器时代，人们就开始用和鲜血同样的颜色来装饰器物。仰韶文化、马家窑文化、大汶口文化的彩陶中，都可以见到红色矿物彩绘。虽然并不鲜艳，但穿越数千年，注目于那些已经褪色的红，依旧能感受到先人们对生命最原始的崇拜与敬畏。彩陶文化随奴隶社会逐渐远去，秦汉时期陶器的彩绘多生活描绘，热切奔放，不拘形式的红彩，仿佛是陶器退出历史舞台前最后的绝唱。



长沙窑红釉执壶（唐）



宝石红釉僧帽壶（明永乐）

青瓷自魏晋南北朝诞生后曾在漫长的时光中一统天下。及至唐代，那个诞生过无数不可能的时代，红釉的诞生也就不足为奇了。并不算系出名门，湘江之畔的一个名叫铜官的小镇，延绵燃起冲天大火。窑工们依山挖出龙形的窑场，用山柴烧制瓷器。这一烧，成就了永不磨灭的长沙窑。长时间湮没在岁月中的长沙窑，近年因为“黑石号”沉船的发现而崭露头角，其中铜红釉执壶，应该是瓷器中最早的红釉作品。烧制红釉

瓷器条件苛刻，对于古人始终是一个难题，在1000℃以上的高温区，只有铜元素能让瓷器呈现红色，但呈色宽容度极窄，差之毫厘，便谬以千里，铜红飞去，只留一片空白。

想必第一次偶然烧成的铜红釉，定叫工匠们欣喜不已。毕竟源自血脉的喜爱是相通的，无论是原始社会还是盛唐天下。曾在朋友处看到一把私人收藏的长沙窑执壶，色彩红绿交映，形如泼墨写意。但在长沙窑中，铜的着色不仅是红、绿共存，交映增辉，更难得的是出现过通体红色的红釉，虽然铜红釉瓷器残片或整器被发掘数量不多，但足以说明当时铜红釉并不都是偶然天成，匠人们已掌握了一定的烧成技术。

红釉随长沙窑窑火的渐渐熄灭，在两宋一度沉寂，甚至南宋时周煇在《清波杂志》中记载："饶州景德镇，陶器所自出，于大观间窑变，色红如朱砂，谓荧惑躔度临照而然。物反常为妖，窑户亟碎之。"隐忍克制的时代，视红釉为妖物，碎之尚来不及，自然不会有人潜心研制烧造技术。

直到元代，真正浑然一色的红釉在景德镇诞生。蒙古民族除蓝白之外，也崇尚代表着火与太阳的红色，于是纯净而厚重的红釉来得热烈而迅速。釉里红是元代景德镇窑创烧的一种釉下彩绘。它以氧化铜在瓷坯上着彩，然后施透明釉，在1300℃的还原焰中烧成。釉色虽稳定均匀，但是不够鲜亮，亦不纯正，呈暗红色，尚未达到鲜红色的程度。

到了明代永乐年间，烧制出色如鲜血的红釉，被直白地称为"鲜红釉"，又称"霁红"或"祭红"。《历代名瓷图谱》中云："祭红，其色艳若朱霞，真万代名瓷之首冠也！"永乐宣德年间是红釉瓷器烧造的黄金时代，饱满娇媚，温柔老辣，红釉至此攀上寂寞的高峰，前无古人，后无来者。彩云易散，太过美好的东西总不能长久，到了成化年间，由于烧造难度大、成本高，烧造的数量开始减少。从嘉靖二年（1523）始，高温铜红釉改为低温矾红釉。至隆庆年间已然几近绝迹。

鲜红釉瓷器由于极难烧造，在明末时，即使瓷片都"价值白金"，遗存到今的更是视若拱璧。再次出现鲜红釉瓷器，已是康雍乾三朝了。景德镇御窑厂督窑郎廷极，在康熙朝晚期成功烧造出再现永宣水平的红釉，如"初凝之牛血"，好到值得用"郎窑红"来命名。同时还创烧出娇媚可人的豇豆红，豇豆红以犹如红豇豆一般的不均匀的粉红色而得名。又因其浅红娇艳似孩儿面、如三月桃，又被人称为"娃娃脸""桃花片""美人

醉”。康乾盛世，各种红釉推陈出新，如胭脂红、珊瑚红、盖雪红、窑变红等等，红釉再次得以绽放，仿佛每个火花都能燃成一团熊熊烈焰。

属于生命本色的红，与瓷器结合的这条路，花去了中国工匠超过一千年的时间，在登上山顶，看见朝阳喷薄的时刻，不可谓不艰辛，却也不可谓不值得。

漆器

除了众所周知的瓷器之外，还有一种诞生于中国的器物与红有着不解之缘。用生漆涂在各种器物的表面上所制成的日常器具被称为“漆器”，中国漆之为用，已经有近万年历史。考古学家曾在浙江余姚河姆渡文化遗址中发现朱漆木碗和朱漆筒，经过化学方法和光谱分析，其涂料为天然漆。

天然生漆为暗红或黑色，但漆液如油画之油，可以调入颜料成为彩漆。古人首先加入的便是天然矿石硫化汞——银朱。调入银朱的红色彩漆不仅鲜艳沉稳，而且经久不变，既可以髹涂，又可以描绘，成为黑漆的永久“伴侣”。中国古代漆的色调都以红、黑两色为主，这种色彩搭配几乎从漆器开始产生起就自然确立了，红色鲜亮饱和强烈，是所有彩色中纯度最高的颜色；而黑色博大宽厚而稳健，是明度最低的颜色。红黑相配，深沉而不沉闷，华贵而不招摇。再者红、黑二色的特性在与漆相调配和使用中得到了充分的发挥，能完全代表和反映天然漆坚韧而又柔和光洁的特点。即便时光如梭，剥去华美的外衣，留下的也是最质朴的本真。



朱雀攫蛇漆豆（战国）



彩绘凤鸟形双联漆杯（战国）



“君幸酒”漆耳杯（汉）

不似黄河大气磅礴，长江穿三峡而出，给楚地带来浪漫清奇的气氛，漆器或许就是其中一朵难以平息的水花。楚国漆器的装饰花纹极为丰富多彩，基本色彩只有红、黑二色。据学者解释，楚国崇尚这两种色彩的原因，是由于楚人崇凤，楚俗尚赤。崇凤，因为楚人以为凤是其先祖祝融的化身；尚赤，也与楚人先祖祝融是周朝“燔燎”有关，所谓“燔燎”就是祭天时主管火的官。其实不止于楚，战国时期的漆器，特点大都是“朱画其内，墨染其外”。器内涂朱红，明快热烈；外髹黑漆，沉寂凝重，红黑对比的漆器，捧出早期艺术的洪荒与神秘。

及至汉代，漆器达到鼎盛时期，人们极尽智慧，在朱红与墨黑之上

施展针刻、铜扣、贴金片、贴玳瑁片、镶嵌、堆漆等多种装饰手法。但漆器的色彩依然延续，不是朱内黑外，就是朱外黑内。曾经，我面对马王堆汉墓中精美的漆器时，忍不住遥想，或许汉代的每个贵族都是孤独的饮者和食客，分餐制给了人与食物食器单独相处的时间。在宫阙殿堂里，灯火摇曳下，人们得以凝视这案头与手中的漆器之美。透过清浅美酒，耳杯朱红底色上“君幸酒”三个黑漆字书写出的质朴温情，我们得以了知，那个雄浑浓重的时代，也是心若光风霁月。

唐代以后随着瓷器的普及，漆器在日常使用中被价格低廉的瓷器所代替，制作逐渐朝着华美富丽的工艺品方向发展。除却宋代流行一色漆以外，漆器各种工艺兴盛，如金银平脱、螺钿镶嵌、雕漆、填漆、彩绘、描金、堆漆、剔红、戗金等等。颜色上也更加丰富，但红与黑始终是不变的旋律。赤主火，黑主水，虽说水火相克，但这两种冲突的元素也可以完美地糅合在一起。其实无论水火，本身都是世界的基本组成元素，翻手为火，覆手为水，漆器就这样在红黑一体的矛盾中共生共存，且行且歌。

宝石

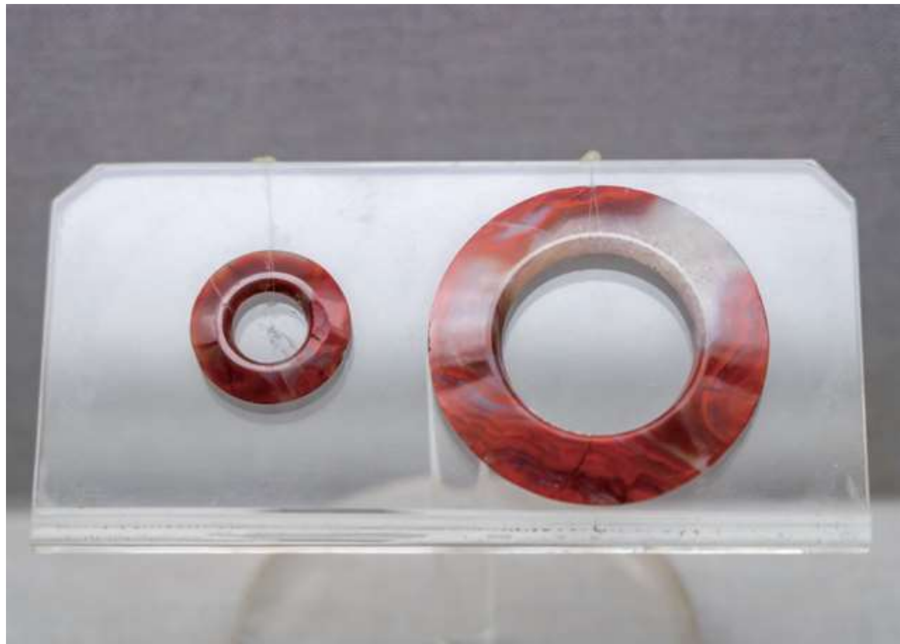
古人爱玉，有“君子无故，玉不去身”之说，但这里的玉，除了我们如今理解的白玉，更多为“美丽石头”，也算是彼时代的“宝石”。而在各种宝石颜色中，古人最喜爱的还是红色。玛瑙与红宝石，便是曾经惊艳过无数时光的红色宝石。

玛瑙古称“赤玉”或“赤琼”，西周时期的玛瑙，属于皇亲贵族才可佩戴的挂饰，外表鲜红通透。最早见于北方夏家店和殷墟遗址，东周时被战国红玛瑙取代。考古学已经证明西周玛瑙珠来自南亚或西亚，古人亦有记载，曹丕《玛瑙勒赋》序云玛瑙西来：“玛瑙，玉属也，出自西域，文理交错，有似马脑，故其方人因以名之。”

中山国王譻墓出土文物中，有两串玛瑙项链，玛瑙珠红黄条纹相间，光彩夺目，熠熠生辉，这就是传说中极其珍贵的红缟玛瑙。其实自西周至春秋战国晚期的中国北方的高等级墓葬中红缟玛瑙均偶有发现，以珠串和环配为主。秦汉以后红缟玛瑙突然间销声匿迹了，伴随这种现象的应该是某个红缟玛瑙矿的绝矿。



红玛瑙串（西周）



红缟玛瑙环（战国）



纯金累丝红宝石簪（明）

由玛瑙主宰的红色宝石江山，直到明代才被红宝石打破，其实早在《后汉书·西南夷传》中就有记载，当时人们将红宝石称为“光珠”，认为其具有能够带来光明的力量。但是大量红宝石从缅甸、南洋等地涌入中

原，还是在开启了大航海时代的明代。明清时期，首饰尚华丽繁复，红宝石开始被上位者用在宫廷首饰中，而民间富贵人家，也开始掀起一股佩戴红宝石饰品的狂热。著名的明定陵，就被发掘出大量的红宝石饰品。清朝爵位官衔也是以顶戴的宝石种类区分，亲王与一品官顶戴就是红宝石。

须知在那个年代，红宝石是一种统称，泛指红色宝石，包括如今的红宝石、红色尖晶石、红色碧玺、红色石榴石等。即使到了近代，红宝石与红色尖晶石也不分家，因为它们本来就是共生，再加上颜色光泽都非常相似，难以分辨。所以不必苛求古代的“红宝石”到底属于哪一种成分，它们至少都是珍贵的宝石，都是先人们对红色的极致追求。哪怕老宝石有杂质、绺裂，不那么完美的它们依旧有着无可取代的气质，毕竟它们也曾远渡重洋，出入宫廷，见惯了繁华与沧桑。风尘与瑕疵并不能掩盖住，那种长于亘古的血脉之红。



苍山杜鹃，火红似血

行色之红

若你也曾凝视过日出日落，便知道太阳只有在它升起后和落下前的片刻，才会暂时收敛光芒，露出通红颜色，温暖却不炙热，如美人惺忪

的睡眼，懵懂还未自知。待到明白醒来，或是沉沉睡去，都已再无此风景。橙红天色也配合着面庞的飞霞，离燃烧似乎只差一个抚摸的热度，无限美好却只能存在于如此有限的时光里，教人如何不恨？恨“只是近黄昏”，恨“断肠人在天涯”，恨无可恨时候，只能怪“芳草无情，更在斜阳外”。

算是见识不少次清晨与黄昏之美，无论海上日出，长河落日，还是大漠朝阳，草原夕照。而其中最摄人心魄的红，与我邂逅在一条普通的乡间公路上。九月初秋的傍晚，电台里预告有台风来袭，我从昆山开车回上海，总以为如此寻常的旅途平淡无奇，无意从后视镜中，瞥见一抹惊艳的红，深知瞬间美的短暂，只能仓促靠边停车，迅速拿出相机咔嚓几张，找不到更好的前景，路边耸立的风车也只好将就。来时方向的天空已经铺满了火烧云，从绛红到大红、朱红、橙红，所有与红有关的词语，都不足以形容此刻，天地似乎都快要燃烧得蒸发了。路灯渐次亮起，衬得天光愈发黯淡，在成为余烬之前云霞越发红得肆无忌惮，但再热烈的红也要臣服于黑暗，晚霞一寸寸地熄灭，心里也仿佛被剥离了些什么，与这片天空一起沉寂下去。

从来好物不牢坚，彩云易散琉璃脆。世间美好的东西中，至少还有花叶比云霓更长久一点。三月的植物园，粉白淡紫、浅绿鹅黄。早春是一个妙人，不疾不徐地给天地上色，蘸一抹东风画一笔，从清浅到秾艳，已然安排妥当，急也急不来。只是画到海棠的那一笔，是错用了胭脂吗？红得这样香甜。和着朝晖，柔软的光芒从空灵里照来，又向着远处淡去，花叶明灭之间，已是一片酡颜，不知饮了谁酿的酒，醉成朵朵缬晕明霞。“绿章夜奏通明殿”的天真，“故烧高烛照红妆”的痴狂，此时此刻，都是那般入情入理。纵然“海棠无香”，有此知音，也该无恨吧。

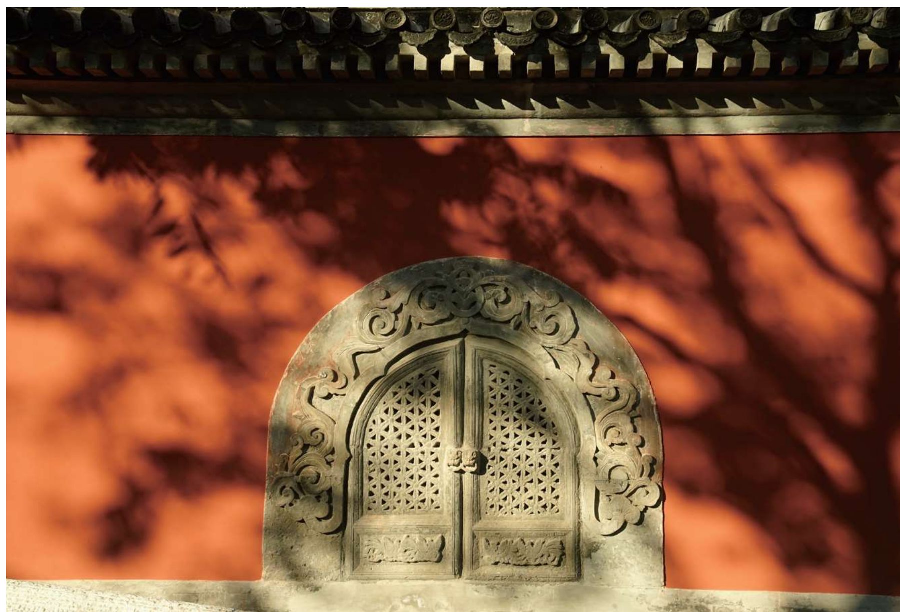
在南国的四月，我还曾遇见过另一种怒放的红，能直抵灵魂深处。洱海畔，苍山间，杜鹃在绿色的山谷里燃起星星之火，似乎只差一阵焚风就能燎原。苍山杜鹃有四十多种，曾经跟着学植物的朋友上山认过的一些，都还给了老师，难忘的还是火红杜鹃和似血杜鹃，从名字上便可见一斑，不是如火般热烈，就是似血般触目。似乎不红得惊心动魄，便誓不罢休。那是要把生命都烧尽，心血都呕干，才配得上的红。大概因为开在高山，离着太阳近些，便把炽热阳光都吸收进花蕊里，每一朵都像是爆裂得要流淌下红色的汁液来，肆无忌惮地染遍山林。

她们说的西坡，开满了一树一树的大花杜鹃，一定有不敢想象的繁

华丰美。可是我没去，眼见零星的几株就够了，杜鹃的红也是冷色调，够热闹，也够苍凉。“疑是口中血，滴成枝上花”，这是我听过的最悲怆的诗句，毕竟不能辜负望帝的春心，纵然啼血，还要盛开出最灿烂的笑。

我爱拍盛开的鲜花、含苞的蓓蕾，对凋谢的落红也情有独钟，至于那些不开花的草木，我会拍下你最绚烂的沉默。江南的秋总要酝酿许久，在十一月的某一天，我顶着清寒出门，忽然惊讶于鸡爪槭的叶子，已经被冻得通红。然后，塔川村的老墙，天平山的池塘，甚至是秋霞圃的一个花窗，都相继奔涌进脑海，它们在等我，等我去看一眼。似曾相识的霜叶，红在不同气质的底色上，也有了沧桑或婉约的韵致，每一种深浅都是诱惑，只觉得除了思念，别无长物。真到了眼前，似乎又隔了一层寒凉。秋天里的颜色，再斑斓也是在冷眼看着，教人难以亲近，但也只要远观就好。田野里的乌桕树，伯劳鸟是否来过，那个树下戴翠钿的女子，是否还在思念良人，我都不想知道，我只知道，它会年复一年地红，年复一年地枯荣，不管人间悲喜。

南方的花叶，红不过一季，北方却有一种红，伫立长久。京城自是不用说，禁宫恢宏，把属于皇家的丹朱之色渲染得淋漓尽致。我曾在迷雾的天气里登临过景山，透过氤氲晨光，红墙朱瓦似乎收敛了咄咄逼人的贵气，只是把历朝烟尘抖落，露出古画般褪色了的红。那一刻，静谧得连鸽子都不曾悄然飞过。更多的是往往在满山苍翠的尽头或者灰白水泥森林一隅，露出的一片肃穆之红，那些寺庙宫观，是遗落在现代文明中的宝石，或者蒙尘，或者发光，但都无法掩盖它们迷人的颜色。驱车数百里，到达佛光寺的傍晚，浓云依旧锁着天空，及至我登上东大殿的高台，远处已经漏出了几线天光，神奇的丁达尔现象与佛光真容禅寺之名竟不谋而合。还不曾感叹天公眷顾，夕阳终于穿透云层，把最后的光芒毫不吝啬地洒向殿门，一千多年不曾倒下的门，颜色应早就不复唐时风貌，但此时此刻，斜阳下的朱红色，却依旧能灼痛人的眸子。门前的古松，以斑驳之影向这个伟大的木构建筑致意。而我所能做的，只有低头，臣服于如此厚重的历史，心甘情愿。



大觉寺光影与韵律



佛光真容，终得一见

草木建筑，都是凝固之色，人却是流动的。多年以前的色达，风雪中的五明佛学院，下课的僧侣们汇成红色的洪流，缓缓淌过渐渐拥挤的

游客人群，我如漫天的雪花一般与不知多少个修行者擦肩而过，最终只是被轻轻拂落，不留半点痕迹。只有那片赭红的秘境在风雪中依旧沉默，却让天地也为之白头。早已淡去的记忆，是被五台山之行唤醒的。北国的六月，日出极早，八点多已是艳阳高照，从菩萨顶下山，步入大显通寺，不意被一片红色的人潮撞个满怀。竟然邂逅了千僧斋会，与汉传佛教僧侣着灰衣黄袍不同，藏传佛教喇嘛清一色的红色僧袍，在阳光下宛如一片明暗起伏的火海，不知道飞旋的经筒和不绝的佛号，能不能把他们渡到彼岸。不论彼岸此岸，我只愿隔岸。

总能燃烧些什么，唤醒些什么，红色于我，应该是刻骨大于惊艳。如此收集起行走中的点滴之红，也许只是为了长夜无尽时，可以汲取的暖意。虽然微弱，也能延绵不息。



故宫历历遗烟树，往事知何处

黄 Yellow



言色之黄

时至今日，当我们路过黄土高原，那一片辽阔的灰黄，依旧会燃烧我们的眼睛，数千年余温不散。身为大地之色，黄曾经弥漫在先人们的日出而作、日落而息中，久久不曾褪色。

低头看到大地，抬头望见日光。太阳的光芒是有别于土地的另一种煌煌之黄。那种黄似乎已经脱离了颜色的范畴，而是曾经照亮人类度过懵懂时期的光明。金黄色的光，照耀在同样黄色皮肤的人们身上，依稀能遥望，不远的将来，那泱泱大国里雍容华贵的皇家气象。

黄



CMYK：0 15 100 0

《说文解字》里明确说道：“黄，地之色也。”《论衡》也记载：“黄

为土色，位在中央。”黄色毋庸置疑是代表中央的五正色之一。天地玄黄，也成了最高等级的色彩搭配。在这里，在神秘宏大的玄天之下，黄统辖了尘世的一切：土地，和生活在这片黄土地上的黄种人。

然而代表大地之色的黄也有上天的时候，追根溯源，甲骨文中的“黄”，是由“矢”和“日”两个符号组成，也就成了太阳行进的轨迹，即天文学中的“黄道”。于是《释名》又云：“黄，晃也。”晃乃光芒之意，也就是说黄是光明与太阳的象征。还有一种考证，说黄本意乃是玉佩，这是从字形出发的另一种解释。中央、光明、美玉……有着高贵血统的黄，无论起源如何，在隋唐之后终究成了象征着天子的御用之色，从而跃立于禁宫之巅千年不灭。

金



CMYK：5 26 85 0

金色来源于贵金属黄金，而黄金自古就因其贵重和稀缺而为世人所珍。金作为颜色，不仅仅是指有光泽的黄，而且是独立于黄，以造物的奇迹之手，绘就的一种具有强烈视觉效果的金属色。无论文明发展的高低，人们都痴迷于黄金，沉迷于其如至高无上的太阳般耀眼的光芒，和它代表的权力、信仰、财富，乃至不朽长生。

早在夏商时期，先人们已经开始制造金器，闪烁着奢华之色的黄金器物始终贯穿着中华文明史。甚至清心寡欲的佛家，也以黄金为佛教七宝之首，认为黄金的“色无变”“体无染”“令人富”“转作无碍”正符合了法身之“常、净、乐、我”四德。金，与其说是颜色，更像一种蛊惑。

藤黄

CMYK：0 21 94 0

藤是海藤树，树皮凿孔，流出的黄色液体，就是制作绘画颜料藤黄的原料。藤黄作为颜色最早记录在宋代，《营造法式》中详细说明："藤黄，量度所用，研细，以热汤化，淘去砂脚，不得用胶。"《本经逢原》载："藤黄性毒，而能攻毒，故治虫牙蛀齿，点之即落。毒能损骨，伤肾可知。"从现代医学角度看，藤黄确实能引起呼吸衰竭和肾功能衰竭，因此只作为国画颜料使用，不可做染料。然而在绘画中藤黄却有奇用，《洞天清录》载：画家点睛，须"先圈定目睛，填以藤黄，夹墨于藤黄中，以佳墨浓加一点作瞳子"，方能有神。其实国画传统颜料中有不少都是有毒性的，但在剧毒中诞生的美，不是更显得格外动人吗？

栀黄

CMYK：3 36 99 0

栀子花洁白无瑕，果实却是橙黄色，用栀子果实的黄色汁液染出颜色，可能是中国最早的天然植物染之一。《史记·货殖列传》中载："若千亩卮茜……此其人皆与千户侯等。"彼时大量种植栀子、茜草等染料植物的，都是千户侯等级的贵族士豪。大约是栀子染色的历史悠久，宋人在《尔雅翼》中这么解释："卮，可染黄……故'染'字从'木'。"《康熙字典》中写得更详细："染从水，水者，所以染；从木，木者，栀茜之属；从九，九者，染之数也。""染"的原意是织物以栀子、茜草这类植物作为染料，用水漂染九次之多。当然栀子、茜草只是代表性染料植物，九也是虚指多次，但由此可见栀子至少也能算得上草木染料的鼻祖之一。

郁金

CMYK：12 24 95 2

此处的郁金与舶来植物郁金香无关，而是从姜科植物温郁金或姜黄的块根中提取的染料。郁金还是一味具有活血止痛、行气解郁、清心凉血、利胆退黄效用的药材。自汉代开始，郁金作为黄色染料已经被广泛应用，《急就篇》当中有“郁金半见缃白”之句，颜师古注云“郁金，染黄也”。《本草衍义》云“郁金不香，今人将染妇人衣最鲜明，然不耐日炙。染成衣，则微有郁金之气”。及至唐代，郁金似乎成了年轻女性的专属颜色，诗人笔下的“往年曾约郁金床”“碧罗衫子郁金裙”更是给这种明丽的黄色染上了几分旖旎气息。原来有时候，颜色也会有性别和年龄。

柘黄

CMYK：0 54 92 0

柘黄又称杏黄、赭黄，为柘木汁染的赤黄色。据说在月光下能呈现出略带赭红的光泽，炫目引人，因此受到隋文帝的钟爱，是以他“着柘黄袍、巾、带听朝”，于是柘黄自隋唐以来为帝王的服色。唐王建《宫词》之一载：“闲著五门遥北望，柘黄新帕御床高。”然而初唐时柘黄虽然受宫中宠爱，当时却并未将其作为帝王垄断之用色，而臣民“仍许通着黄”，直到唐高宗总章年间才“禁士庶不得以赤黄为衣服杂饰”。至元代曾明令“庶人不得服赭黄”。明代弘治十七年（1504）禁臣民用黄，更是附加一条“即柳黄、明黄、姜黄诸色，亦应禁之”，由此，黄色终于完美蜕变，从最低微的土地草木之色，走向了最尊贵的皇家庙堂之巅。

松花

CMYK：17 9 68 0

云南腾冲有一种好吃的点心名叫松花糕，其实就是一种用糯米、天然松花粉加红豆做成的小吃。松花粉为松科植物马尾松的干燥花粉，有“润心肺，益气，除风止血”之药效，《食疗本草》中有用松花粉做汤、制馅、蒸饼、酿酒的记载。而松花色，顾名思义就是色如松花粉的嫩黄。唐元和年间，诗人元稹使蜀，名妓薛涛曾制作“松花笺”，即一种淡黄色的笺纸相赠。明代《群芳谱》中载有取松花粉的方法：“二三月间抽穗生长，花三四寸，开时用布铺地，击取其蕊，名松黄……”可以想见这漫天洒金的梦幻场景。松花在古代，是食物，是药物，是染料，更是一句“轻如松花落金粉”的诗意生活。

鹅黄

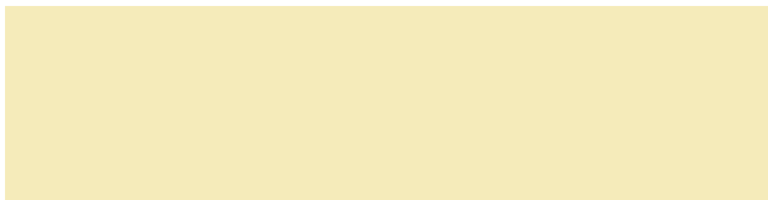
CMYK：3 0 70 0

想象一下初生小鹅鲜嫩的绒毛色，那样讨喜的明亮暖黄，难怪在诗人们笔下频频可见。它可以是“鹅黄万万条”的早春，也可以是“秧田百亩鹅黄大”的初夏；可以是“新染鹅黄色未干”的鲜花，也可以是“酒色注鹅黄”的佳酿。

鹅黄同样受到女子青睐，且不论“爱著鹅黄金缕衣”，鹅黄又名“额黄”，还是一种广为使用的妆容。南北朝时，大约受到佛像涂金启发，胡妇中流行以黄色颜料染画或粘贴于额间的美容方法。张芸叟《使辽录》云：“胡妇以黄物涂面如金，谓之佛妆。”这种妆容起源于胡妇，在汉人中传播，犹如当代引进染发、文眉一样，是外来时尚风潮。到了唐代，鹅黄已经成为时尚美妆，李商隐《蝶》诗云：“寿阳公主嫁时妆，八字宫

眉捧额黄。”如今看来怪异的妆容，却是当时皇家公主都追捧的潮流先锋。

檗黄



CMYK：0 2 30 5

黄檗树皮中的汁液，能把普通麻纸染成黄色，成为文人喜爱的檗黄纸，用以写经和摹写古帖。南宋《洞天清录》云：“硬黄纸，唐人用以书经，染以黄蘗，取其辟蠹。”这里谈到加工硬黄纸首先要“染以黄蘗”，即早在北魏《齐民要术·杂说》中提到的“染潢”。檗黄纸之所以受到追捧，一是因为黄檗树汁含有生物碱，能防虫蛀，二是黄色为五正色之一，庄重典雅。或许是这些原因，它特别受佛家喜爱，敦煌藏经洞中就有不少以檗黄纸抄写的古经文。再者檗黄色近浅黄，不刺眼，不伤神，又能凸显墨色，这与今日教科书使用淡黄色纸张来保护学生视力，似有不谋而合之处，古人智慧可见一斑。

缃色



CMYK：7 27 83 0

《释名》中记载“缃，桑也，如桑叶初生之色也”，由此可知缃色是略带青涩的浅黄色。《说文解字》又把缃色解读为“帛浅黄色”。无论《陌上桑》中“缃绮为下裙，紫绮为上襦”的采桑女子，《广志》里“皮肥细，缃色”的岭南杨桃，还是《茶经》里“其色缃也，其馨也”的上品好茶，缃色频繁闪烁在古代的衣食用处，更不用说那些满溢着书卷气息的缃简、缃帖、缃帙……清代以后，文雅轻盈的缃色，和它不少有着动人

名字的同伴，都被更通俗易懂的现代表达所取代，成为今天平淡无奇的“浅黄色”，只留下隐约传说，沉睡于故纸残章间。

物色之黄

双脚站立着的大地，能奇迹般孕育出草木与粮食的泥土，还有慷慨给予着温暖的阳光，古人们对黄色的认识与情感，曾经那么清晰与丰厚。炎黄子孙的祖先轩辕氏，以土德王天下，故称黄帝。以至于黄色器物始终被赋予着高贵特殊的含义，而独立于众色之巅。

黄釉瓷器

人们总是把瓷与陶相提并论而称之为“陶瓷”，这种提法反映了陶和瓷都是火与土的艺术。釉的出现预示着原始瓷器萌芽，但早期陶瓷由于烧制条件限制，大多为低温釉陶。汉代的黄釉即属于釉陶，釉含铜则绿，含铁则黄。但这种黄并不纯正，色泽不易控制，显然不敌风行之绿釉。仅仅零散而见的黄釉器物，是古人们追求黄色不甘失败的尝试。

这种尝试直到隋唐，逐渐形成了高温低温两个方向。唐代低温黄釉，主要以三彩为主，但三彩属陶不属于瓷器，且三彩之名乃是泛称，除了司空见惯的黄、绿、蓝三彩，也不乏单色黄骆驼或黄骠马，这些寻常生灵，曾与漠漠黄土浑然一色，踏过大唐盛世。高温黄釉的产地有安徽寿州窑、湖南长沙窑、河南密县窑等。唐代陆羽《茶经》中记载：“碗，越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，寿州、洪州次……寿州瓷黄，茶色紫……”青瓷由来已久，到了唐代许多瓷窑争相烧造白瓷，寿州窑既没有盲目崇尚白瓷，也没沿着青瓷烧造的老路走下去，而是另辟蹊径，烧造出别具一格的黄釉瓷。虽然在釉色的把控上有较高难度，大多数寿州窑黄釉瓷并不如青白瓷美，但率先给冷色系的瓷器史添上了一抹暖黄。

辽代黄釉一度兴盛，在马背上生活的契丹人，随水草，逐寒暑，往来游牧渔猎，“转徙随时，车马为家”。与中原汉人喜爱玉器不同，他们更钟情金银器，尤以黄金为贵。难怪辽代黄釉逐渐独立为特殊一脉。内蒙古自治区博物馆所藏的“黄釉鸡冠壶”“黄釉海棠套盒”等无论从釉色还是造型上，都不遗余力地模仿着金属器。似乎是在黄金有限的情况下，退而求其次的替代品，然而这些瓷器蕴含的优美气韵，在今日看来却丝

毫不输金银器。

这道唐辽曾经呼之欲出的暖黄光芒，在大宋却黯然失色。或许在理学兴起，道教尚青的背景下，所有温暖热烈的颜色都将蒙尘，黄釉也不例外。彼时零星出现的黄釉精品，多少与“异族”有关。河北定州静志寺出土的黄釉器物，与当时定州一度被大辽占领不无关系。而大同市博物馆所藏黄釉梅瓶也属金国，它最有意思的不在于优美造型，而是黄釉色彩虽鲜艳，却并不均匀，晕染如画。这里的不均匀并非因技术限制，而似有意为之。从不均匀到均匀，再从均匀到不均匀，是技术的成熟，更是美学的胜利。



黄釉陶马（唐）



黄釉梅瓶（金）

沉寂是在等待勃发，黄釉终于在明代迎来突破。从蒙古族崇尚的蓝天，回到汉族黄土大地的怀抱中，皇天后土对于明代的重要性毋庸置疑。自永乐始，黄釉成为宫廷创造品种，并延续至明代各朝。尤其在弘

治时期，黄釉烧造达到了低温黄釉历史上的最高水平，此时黄釉是在白釉的瓷器或素烧涩胎上，用浇釉的方法施釉，被称为“浇黄”。又因其釉色娇嫩、光亮如鸡油，“娇黄”“鸡油黄”便如昵称般，来自欣喜到不知该如何称赞它的人们。与颜色的明媚形成鲜明对比的是皇家对黄釉的冷酷限制，《明英宗实录》载：“禁江西饶州府私造黄、紫、红、绿、青、蓝、白地青花瓷……首犯凌迟处死，籍其家资，丁男充军边卫，知而不以告者，连坐。”不许民间私自生产的色釉瓷器中以黄色居首。《大明会典》记载：“嘉靖九年（1522），定四郊各陵瓷器，圜丘青色，方丘黄色，日坛赤色，月坛白色，行江西饶州府如式烧解。”此举无疑又将黄釉推上了神坛。

到了清代，黄釉在皇族内部的使用也是有着相当严格的等级规定，明黄色只能用于帝后。此时内外遍施黄釉瓷器已被尊称为“黄器”，至今仍未发现过有民窑黄釉瓷器物存在。康乾盛世，黄釉虽然为宫廷御用，但突破了明代祭器与餐具的局限，出现了各种制式，颜色上也有了米黄、浅黄、姜黄、柠檬黄等多种变化。



娇黄九龙纹方盂（明）



黄釉碗托（清康熙）

早期因为烧制技术限制，黄釉久未成气候，始终不卑不亢地摸索前行。待烧制技术成熟，又囿于皇家制度，成为带着桎梏，在紫禁之巅寂寞独舞的舞者。

金饰

大约很少有人不爱黄金吧，它质坚而柔韧，穿越时空，历久弥新。除了产量稀少，它简直是造物者赐予的一种完美。即使向来喜玉的中华民族，也曾臣服于它熠熠生辉的裙下。如果玉属于雅，那么黄金应算作俗。但为何所有的赞美与最好的代名词，都不吝给了它？这种带有光泽的金黄色，蛊惑了多少颗向美而生的心。

虽然也会被用于制作器具、货币等，这种珍贵金属最多的用途还是制作饰品。早在夏代墓葬，就出土过金耳环，由此拉开了黄金作为首饰，装点着黄皮肤黑头发的历史，如漫漫长河中闪烁的波光，璀璨而不容忽视。

早期金饰，以黄金薄片和耳饰为主，殷墟出土的商代金箔，据研究厚度仅为0.001～0.0001厘米，可见当时的锤揲打制技术之高明。且商代出土的黄金纯度高达90%，应是从河中淘来的“沙金”经过冶炼而成。

西周晚期，已可见简单抽象的铸造金饰。《周礼》中提到的“金路”，即周王用的车，末端都是用黄金装饰的。春秋时期，大量出现用黄金薄片制作的包金装饰，并可见于带饰、带钩、剑饰等。以秦、楚两地出土金器最丰富。汉王充《论衡》记载“雍州出玉，荆扬生金”。当时楚国还铸造了一批金板，上有“郢爰”等字样，是目前中国发现最早的黄金货币。

东汉大量铸造金饼为货币，首饰却较为单一，以带钩为主。到了东汉，金饰品种已经有了金坠、金钿、金扣、金球、金胜、金步摇、金珰等。魏晋南北朝时期，随佛教兴盛，金饰极为发达，《魏书》有记：“汉中旧有金户千余家，常于汉水沙淘金。”金饰在三国两晋时期走了两个极端，民间大多朴素简雅，黄金似乎从王谢堂前，飞入了寻常百姓家；而皇家贵族金饰却竞斗奇巧，盛行焊珠、镶嵌、掐丝等工艺。汉魏六朝时期不少金饰受少数民族影响，如曾在《女史箴图》《簪花仕女图》中有过描摹的金步摇，就是从西域大月氏人的步摇冠演变而来，那随着足音颤动的金饰片，似乎还带有来自阿富汗黄金之丘的微风。

富足与安定，似乎格外需要金色的粉饰。隋唐至五代，金器更是大放异彩，无论是李静训墓葬中，何家村窖藏里，还是法门寺地宫下，金色的光芒在这些精美饰品和器物上闪烁的时间，远远长于那个繁华盛世。李静训墓曾出土一件金冠饰，有学者以为是从鲜卑族冠饰演变而来，也有学者将其命名为“金闹蛾扑花”。金丝钩编出蛾子身体，上面嵌数颗珍珠，极为精巧。李静训这个早夭的鲜卑贵族女童，也曾在元夕夜“闹蛾斜插，轻衫乍试”，把一个即将繁盛的伟大时代气息，留在她的心爱之物上，却不知那些嬉戏过的时光，甚至自己的名字，也是因为这些小儿女的饰品，才被后人知晓。宋元时期的金饰，已从贵族皇家的专利走向民间，虽然宫廷屡次诏令禁止后宫使用黄金服饰，且“臣庶之家，咸宜体悉”，但民间金饰的风行却从未停歇过，黄金打制工艺与金饰式样都有了长足发展。宋代民间嫁娶聘礼有所谓“三金”，即金钏、金镯和金帔坠，多有听说的“凤冠霞帔”，金帔坠就是挂在霞帔底部，为了霞帔在穿着时能平展的坠子。有黄金相衬的婚礼，想必是热闹美好的，哪怕有无奈与不如意，也要隐没在这一日的光芒之下。



金步摇冠（西晋）



金冠饰（隋）

历史翻页，金饰也终于从早期的简约抽象，走向华丽繁复的另一个极端，明清时期，首饰制作已经不受官方约束，普遍崇尚宝石、珠玉，以锤揲、累丝工艺为主，甚至有时黄金反而成了珠宝的陪衬。闪闪碎金，在市井富庶里，成了不可或缺的点缀。如平凡生活中，娓娓道来的细琐趣事，听时不觉得什么，一旦缺少，日子便显乏味了。

人们从来看重黄金本身，而非以金呈现的物，似乎只要金色不朽，承载着金色的形态是否流传久远并不重要。历代金器，常有通过销熔反复重铸以适应时代的现象。而那些幸存下来的，在岁月赋予它的无尽斑斓之下，掩饰不住的，是先人们梦寐以求的永恒之色和奢华之心。

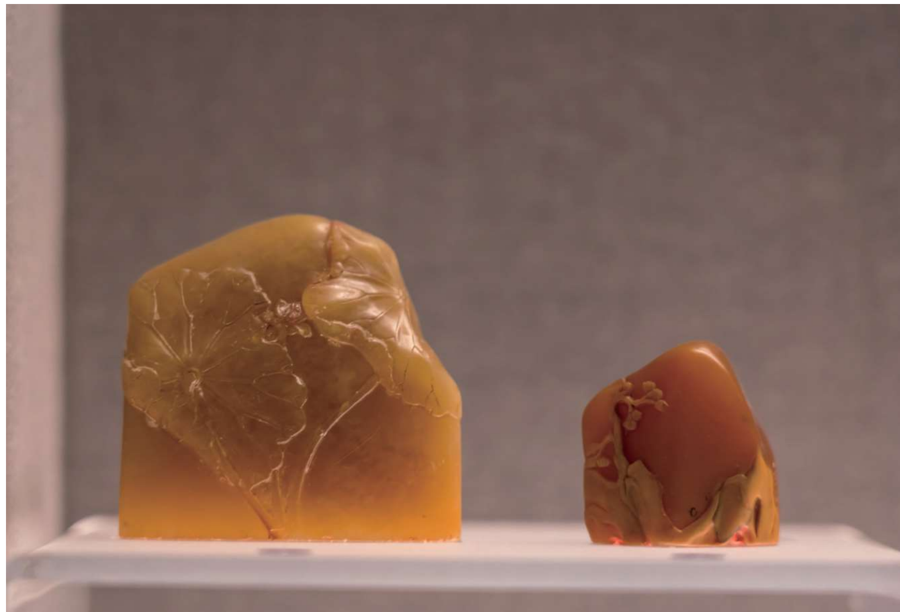
田黄

有一种奇特的石头，在地球上至今只在福建寿山村一条小溪两旁数里狭长的水田底下才有，因呈黄色而得名“田黄”。

田黄石系寿山石中特稀少的一种，质地透明、通灵，肌理纹路隐约如丝，温润细腻。但如果认为，但凡黄色且带皮、筋、丝者均可称之为田黄，则不然。寿山石、昌化石均产黄色山坑石种，此类“黄”为原生色，即矿石在成矿结晶过程中形成的颜色。而田黄之“黄”，应为次生黄，是由于矿石暴露于地表并在风化运转过程中，在地表土壤或溪水中矿物元素的溶蚀、浸染等作用下，由表及里渗透而形成的颜色。自然与时间的造化，往往是人们所不能想象的，所能做的只有发现与赞美。

黄石被发现的历史很短，在明代早中期还没有为人们所熟识。一开始纯属偶然，据清人施鸿保《闽杂记》记载，一位进城卖谷的老农，因为担子一头轻一头重，他就顺手拿了块从田里挖出来的黄石头，用来压轻的一边，在路过致仕在家的著名文学家曹学佺门前时，被曹学佺发现买了下来，“遂著于时”。

到了清代，随着篆刻艺术兴起，寿山石因软硬适中，合适奏刀，而为文人追捧。康熙年间闽侯人高兆撰《观石录》对他在十余位朋友家中见到的百余枚寿山石进行了淋漓尽致的描摹，并将其分为“神品”“逸品”“妙品”。但是从文字上看，像是田黄的，恐怕只有“甘黄无瑕者”“黄如蒸栗”“如数百年前琥珀”“血浸甘黄”“新黄如秋葵者”这么几块。田黄石受到重视，可能是由于雍正皇帝赐给他十三弟允祥两颗硕大的田黄方章。乾隆年间，田黄石因获得了乾隆皇帝的激赏，从此被冠以“石中之王”和“石帝”的称号。



浮雕花草田黄石印（清）



浮雕八仙上寿图田黄石印（清）

自那时开始，田黄在印石中的王者地位至今没有一丝一毫的动摇。有了帝王与文人撑腰，田黄这个乡间小子一跃而成为林泉高士，懵懂中

还被赋予了“温、润、细、结、凝、腻”的气质。或许儒家所追求的“中庸和谐”与田黄石含蓄平和、温润内敛的内在精神相同，加之黄色自古为国人所尊崇，田黄的身价就始终居高不下。只是不知道，在田间溪水里、乡人的谷担中、文人的刻刀下、帝王的书桌上，作为一块石头的田黄，更喜欢哪个所在呢？在帝王祭天的神坛上，它有没有也想念过曾经沉睡过的清冷山溪？等一双手终于拾起，从此一入繁华不能回头。



夕阳下，永泰古城牧归的羊群

行色之黄

从江南水乡到黄土高原，你要越过的，不只是千里之路，是路上的时间，更是一种恍如隔世的距离。青绿被黄土覆盖，葱郁被苍茫蚕食，一种久远的浑厚扑面而来。黄河边的李家山村算是小有名气，房屋窑洞都依山势修建，地是黄土，山是黄土，古树和老屋也一律是整齐的黄褐色，根与基握着地下的土，枝与檐牵住天上的云——它是一个在黄土山坡上长出来的村庄。如一块石头、一棵老树，最自然不过地长在山坳里。被画家捧红的村落，如今依旧不是桃花源。沟沟岔岔打坝堰，山山峁峁修梯田，土不下山，水不出沟。但山还是贫瘠的山，水需要到沟底唯一的井里去挑。明清时遗留下来的建筑虽然精美，但仅仅是一张华丽的袍子，恐怕千疮百孔后都无力修整。连门里走过的老人，都有与老屋

一样的沧桑气息，黄土地上长大的人，最终还是要归于黄土。

夕阳点亮黄土地的时分，大概最为动人。我曾在秋天傍晚，爬上过陇东一个古城的夯土残墙，并徘徊良久。并非矫情，除了迷恋风景，更为尴尬的原因，就是下不来了。一小时前邂逅的大哥要上去拍照，我便央他也把我拽上，谁知上墙容易下墙难，他手机咔咔了几张就身轻如燕地飞身而下，留我待在近九十度坡几米的高度，只能望墙兴叹。在等朋友从城的另一头赶来援助的时间里，眼看着太阳沉沉地坠向远山，把最后的金色抛向脚下这座明代军事要塞。城楼外有一口泉池，烽火的记忆早已深埋于地下，大风过后，黄土卷起的烟尘弥漫在田野里，仿佛能听见大地的呼吸和脉搏。忽然一阵骚动打破天地间的静，是牧归的羊被老乡赶着涌向城内。城楼门洞吞吐着潮汐般的羊群，日复一日，在斜阳下格外奇幻。整个古城，山与平原，牧羊人和羊，都笼在了一种懒洋洋的金色余晖中，温暖而安心，仿佛这里曾经发生过什么，将要发生什么，都不再值得深究，而我能不能下去也不再值得担心，只要专心享用当下就够了。该来的都会来，正如我们来过，也必然会离开。

北方大地的苍黄，总是沉郁丰厚，大约承受了太重的尘土，岁深日久，再难以拂去，所以我见过最明亮的暖色，还是在草木花果间。三月的春光太柔弱，需要一种敞亮的灿烂来撑腰，油菜花便当仁不让。江南的菜花还是含蓄的，沿新安江行走，青山绿水间，明丽的黄只是点缀，从来不喧宾夺主，减一分失色，多一分喧闹，恰如其分的暖色，纵然热烈，也有粉墙黛瓦的冷静来调和。谁知一到江北，这花倏忽就野开去了，车过平原，弥望的都是遍地金色，路边零落的也不鲜见。挺拔的绿茎顶着几簇嫩黄点点，迎风绰约，有一番风致。但总不如大片整齐的阵形来得撼人。

我曾在清明时节，见识过苏北的垛田。垛田，也叫“垛”。这垛，或方或圆或宽或窄或高或低或长或短，形态各异且大小不等，大的两三亩，小的只那么几分、几厘。也有相同之处，就是四面环水，垛与垛之间各不相连，形同海上小岛，更为可观的是垛田上都种满了菜花，暖风过处，野香徐来，千垛万垛一片金色，宛如洒遍西天余晖的碎波，又像缀着无数星眼的碧落。也难怪，本来就是乡间最平凡不过的花草，只有回到田野垄头，才能肆意出本色吧。莫因花小轻颜色，如果一双眼睛不够，那么千万双眸子注视过的春天，我愿意为它喝彩。

十月过后，风的味道不再清凉甜美，带着催促的辛辣，奔袭进大片

金色晚稻，此时秋天，有摸得到的丰饶。田野被温暖感动，见证着最原始的收割与打谷方式。阴天傍晚，柔和光线让画面有了米勒油画般的质感，收获即是播种，播种也是收获，怎样灿烂才配得上眼前的汗水与笑容？当所有成熟被收获，总还有些会被遗漏的种子，那是即将深埋的光与火。

北国的秋天落下如掌的黄叶，刚升起的阳光是卑谦的，却能以很低的角度，穿透很密的枝干。着了光的树叶，仿佛被瞬间点燃。金色是一种生命，自觉地蔓延在枝头，蔓延到了哪里，哪里就拼尽了全力去灿烂，所有凋零之前的余生，都像要在晨光里挥霍掉。大觉寺、陶然亭、八大处……曾在北京拍过几处银杏，有人看了问我到底什么是金色，七色棱镜分析出来的光谱并没有金色，银杏在阳光下闪着金色，但是你拾起一片叶子仔细看它又恢复了普通的黄。我想了想说，大概会发光的黄色就是金吧。光总是神奇的，能给予颜色新的生命，其实何止颜色，这个季节，又何尝不是天光之下最普通而最难得的杰作？

鸿雁往南国飞去，踩过落叶的脚步泄露了四时更替的秘密，俯下身子，从一朵黄花开出一整个秋天。皖南的贡菊开得正是满山遍野，开在春天的花，能不能懂秋天里的绽放呢？同样的金黄延绵，却保持了冷静隐忍的温度，它不会炙痛你的眼，只是轻易沁入你的心。在武陵村的大叔家，普通的玻璃杯，投入几颗干菊后，倒进沸水，一朵朵淡黄色的花便盛开如初醒的婴儿，将自己蜷曲的身体渐渐打开，画面安宁而惬意。抿一小口，微苦中透着清甜，像是饮进了大半个秋天。大叔见我们喜欢喝，又装了一大把让带回去。透明塑料袋里，装的仿佛不是菊花，而是一捧风干的阳光，能泡出微风和雨露的味道。

秋叶黄过，秋花开过，唯有秋实还在等一双收藏万物的手，这个时节的洞庭东西山，都是来往的采橘农人。南方的深秋依旧饱满而多汁，采撷时刻，满筐橙黄如秋阳般明媚和煦。树上忙碌的大叔看我们站了许久，便请我们吃了刚摘的橘子。剥一瓣金黄，俨然连手中的光阴也晕染了那颜色。比起水果铺里成熟的甜，离开枝头不久的果实自然逃不开少许酸涩，大抵一年的开始和临近结束时候，都需要一些别有滋味的纪念。那些不言不语的惊心动魄都已经在背后了，大地要扮演一个内敛而低调的作者，用成熟的汁液，写成疏离平淡的结局。每一个段落都需要句号，不必像落日那么圆，但必须掷地有声，如最后一枚落下的果实。

我依稀看到你的背影，向前是太阳升起的方向，那里有最暖黄的光

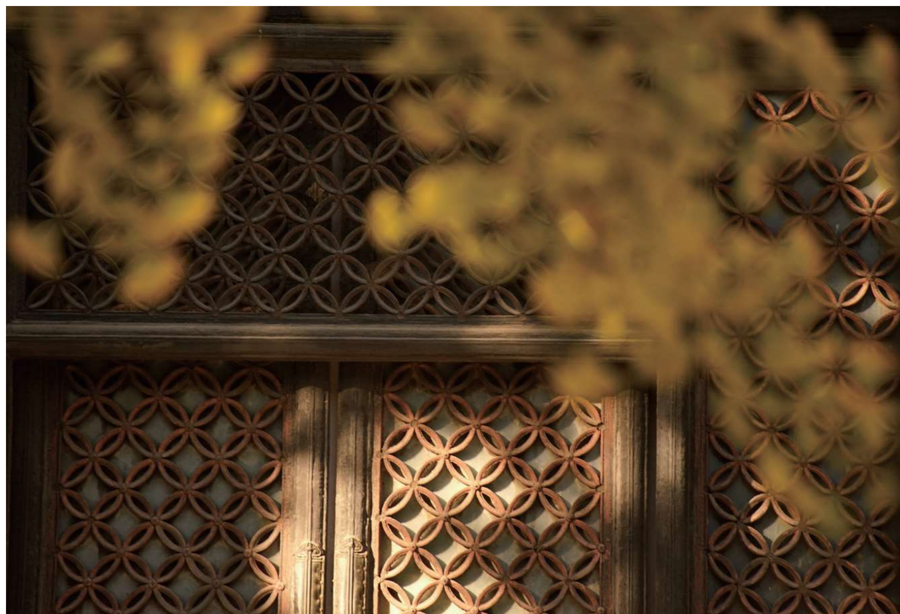
芒，尘埃与树叶都缓缓落下。大地舒展，微风轻笑，在同我们肌肤一样颜色的风景里，最让人痴迷的，是也同肌肤一样的温度。



割稻的妇人



菊花虽美，挑拣起来也是枯燥乏味的





在阳光下闪着金色的银杏（上、下）

白 White



言色之白

日出以后，世界交给白昼来主宰。日光逐渐变强，尤其近正午时分，太阳本身变成了一种无法直视的耀眼之“白”。其光芒所到之处，先人们眼中的一切也变得清晰明白。只有经历过晦暗的黑夜，才能体会到白日光明的珍贵。

纯洁、明亮、素净、哀伤……始终回避不了的白色的一个含义，就是虚空。而在光学理论中，白又包含了所有的颜色。这就像中国古老智慧中认为空才是满，无方是有一样。它是空的，又能容纳整个天地；是无色，也是全色。

白



CMYK：0 0 0 0

“白”的甲骨文字形，像日光上下射，故古人说“太阳之明为白”。在二色初分时，白成了与黑对立的一面，也与黑一起构成了宇宙日夜交替、万物阴阳循环的古老世界观。代表着西方正色的白，还被解释为“如水启时色”。阳光照耀下从泉眼中汩汩流出的水，清澈透明，饮一口是属于白色的甘甜。

《诗经》中，先民以“皎皎白驹”比喻品行高洁的贤人。殷代崇尚白色，多穿缟白的衣服。到了秦代，白色变成了庶民穿衣的颜色；之后又被引申为“白丁”或“白身”，指没有知识的人或无功名的读书人。唐代士子多穿麻质白袍，“一品白衫”是唐人推崇进士的雅号。到了宋代，一方面，低级的官吏服用只可黑白两色，另一方面，白服又是北宋进士、举子及士大夫交际所惯穿的服装，意为清高与儒雅。正如有时我们向往白色，如白皙的容颜或者仙人的白衣，但当白色表示投降、衰老，或者哀伤不祥时，我们又避之不及。

人们对于白的态度，有如白色本身一样矛盾，包含了所有颜色的白，是“全色光”也是“无色之色”。它是一种颜色，更是一种状态。世事纷扰，也许空白比完满更可贵。当迷目的五色都褪去，留下的是不是只有无处不在的白？

素

CMYK：0 0 0 0

“素”本义是本色的生帛。由于生帛较粗，易下垂，所以小篆中的“素”字形态如同悬挂于架上的织物垂荡。素在先秦时期属于比较贵重的织物，《诗经·唐风·扬之水》形容诸侯衣着有句：“素衣朱绣，从子于鹄。”《说文解字》记载：“素，白致缯也。”这种致密厚实的织物，除作衣料，与中国艺术也有不解之缘。历史上许多书画作品，以及蜀绣、湘绣、苏绣、粤绣四大名绣都是以白色生绢为依托创造出来的。

由于素是用未染色的丝织成，故又引申本色、白色、本质、质朴等义。《易经》第十卦卦辞为“素履，往无咎”，意指穿白色无装饰的鞋子上路即可。后世用“素履”表示以清白自守的处事态度面对心中所向往的事物。《论语》中记载：“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，何谓也？’子曰：‘绘事后素。’”这里“素”有说素色或白纸，也可理解为无色彩的白描设计草图，无论怎样绘画设色，都建立在“后于素”。有良好单纯的基础，才能锦上添花。孔子轻巧地纠正了子夏一时激动而自然流露出的疑问。子夏听后从感性回归理性，同时联想到礼，马上改问：“礼后乎？”如绘事般的“礼”在什么之后呢，原文没说出。根据儒家的若干文献，后人注释加了“仁义”两字。孔子以为的素，究竟是什么才能让礼构建于其上，恐怕只能留给我们揣测。

铅白

CMYK：0 0 2 0

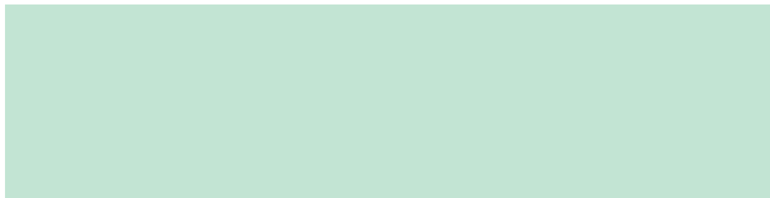
铅白，顾名思义来自金属铅，古人将金属铅锤成薄片，置于盛稀醋酸的瓷锅中，用炭火加热，经较长时间，铅受醋酸蒸汽的侵蚀，先成碱式醋酸铅，再导入无水碳酸，在铅片表面形成的一层白色的碳酸铅粉末，这就是铅白。相传原料来自西域，故又称“胡粉”。胡粉在汉代就用于壁画颜料，《汉官典职》记载：“胡粉涂壁，紫青界之。”在科技落后的古代，铅白还成了珍稀的化妆品。对于黄种人来说，追求白皙永无止境，没有最白，只有更白。《诗经》中“肤如凝脂”，庄子《逍遥游》里“肌肤若冰雪”，都体现了古今如一的审美观。古人为了美白也是拼了，使用铅粉犹如饮鸩止渴，铅白的毒性非常强，长期使用不仅不会实现美白的初衷，还会让皮肤看起来枯槁和苍老。尽管如此，唐代以来的美人们依旧个个以铅粉敷面，这种风气甚至影响了东瀛艺伎。或许在古人来看，美比健康更值得追求。不白，毋宁死！

霜色

CMYK：0 1 3 0

“霜色”又可称雪色、雪白，是古人对于霜雪之白色的形容，可能是人们在还无法把颜料和染色做到非常白的时期，对观念中非常白的一种形容。硬要考究，雪和霜是透明无色的，但这些小冰晶对各种光的反射和吸收几乎相同，所以显现出亮白色，是一种冷调的白。无论是“霜色何因入鬓根”的无奈，还是“气凌霜色剑光动”的凛冽，霜色始终与寒冷、垂暮，或是锋利、无情相关。这是一个难以亲近的颜色，却又因为它的纯粹之白，教人始终甘愿追随。哪怕不能触及，远远地望见那一抹冷艳的白，也是知足。

玉色



CMYK：24 0 20 0

玉色，一般解释是玉的颜色，即略带淡青的莹白色。古籍《玉纪》记载：“玉有九色……以洁白为上。”虽然古时的玉包含多种不同成分的矿物，但以和田玉最为多见。上好的玉色如羊脂，油润细腻，光华内蕴，声音清扬。故而儒家认为“君子比德于玉”。特别是白玉，代表纯洁无瑕，是“显洁白之士”，被视为只有君子士人才有资格佩戴的饰物。

“玉色”一词出现很早，在战国时期的《楚辞》里就有见。不过，它作为颜色词，基本上还是从明代开始。《明史》里记录穿玉色的人群最多的是生员，可以说是秀才的标志色彩。传统绘画中，玉色是一种近乎白色，略带浅绿的颜色。除了颜色之外，玉色还曾被用于形容女子美貌。唐代李白《怨歌行》中有句：“君王选玉色，侍寝金屏中。”也可用作对他人容颜的敬称，犹言尊颜。还可以比喻容色不变：“玉色者，军尚

严肃，故色不变动，常使如玉也。”或指坚贞的操守。《三国志·魏志·管宁传》有云：“经危蹈险，不易其节；金声玉色，久而弥彰。”这莹润洁白的玉之色，被赋予太多的美好期许。它闪耀在人们的案头衣间，历久弥新。

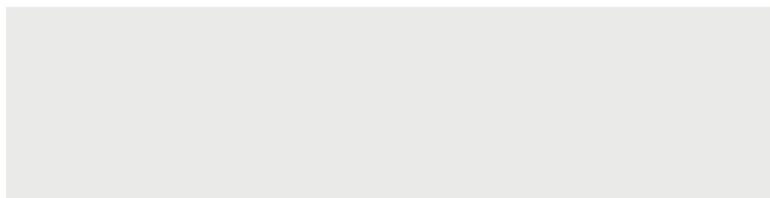
缟

CMYK：0 0 0 0

“缟”本义为未经练染的本色精细生坯织物。据《汉书》颜师古注解释，缟就是本色的缯。历史上以鲁国曲阜所产尤为轻细，称鲁缟。故《汉书·韩安国传》有“强弩之末，力不能穿鲁缟”一说。

作为颜色，缟引申为白色。《诗经·郑风》中形容女子即为“缟衣綦巾”，后缟素一般用来指代丧服。因古人用绢帛书写，故亦以之为书籍或书信的代称。缟素的白色与其他颜色不同，是未经染色的丝帛颜色。那是一种怎样的白？或许更接近一种本白色，朴素而不耀眼。假若是明亮的白色，那就是今人说的“漂白”了。古人把类似漂白的工艺称为“练”，漂白色即为练白色。清代任大椿《释缯》记载：“熟帛曰练，生帛曰缟。”缟，仿佛一种不谙世事、未经任何风霜漂白或染色的白，有点类似象牙色或乳白色，毫不夺人眼球，含着与生俱来的灰度，缟衣飘飘，从远古走向今时。

银白



CMYK：7 5 7 0

银，曾被用作货币时间最久的金属，《说文解字》谓之“白金也”。在我国货币史上，白银自汉代已逐渐成为货币金属，到明代白银已完成货币化，中国真正成为用银之国。如此漫长的银本位制，使得“银”成了货币的代名词。今天把办理与钱有关的大金融机构称为银行，也是由此而来。

银色，即指像银子一样的颜色，象征着高贵、雅洁，很受上流社会崇尚，故其色彩充满“富贵气”。银其实并不是一种单色，而是通过渐变、明暗对比反映出来的一种金属质感色彩。在强光下，银白突出；弱光下，则带有一点灰白。这变幻莫测的色彩，有着莫名的魅惑，如那横跨夜空最美丽的星群——银河，引无限遐思，而被传颂至今。

皓

CMYK：0 0 0 0

“皓”本义是指太阳出来时天地光明的样子，《尔雅》解释为“光也”。由于在诸多颜色中，白色最为明亮，因此也引申为“白”。在《小尔雅》中便有载：“皓，白也。”《诗经·陈风》中有“月出皎兮”“月出皓兮”的比兴之句。

有意思的是，皓用以形容人事，常常被放在两个对立面，或是“明眸皓齿”“皓腕凝霜雪”的二八佳人，或是“皓首穷经”“商山四皓”的垂垂老者。雪白的肌肤让人着迷，雪白的头发却只能让人哀叹。只是要知道，从皓腕到皓首，这是一条谁也无法绕过的路，但能有白云皓月一路相伴，也该欢喜满足。

物色之白

儒家的白，是一种秩序上的纯正；道家的白，则是一种形而上的虚无；而佛家依托于“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色”观念上的白则是一种五蕴俱空。在失去了所有颜色之后，我们得到的反而是一

种惊喜。

白釉瓷

正因有白瓷相衬，才有姹紫嫣红的彩瓷争妍。然而白瓷的出现绝非易事，它经历了一个由青到白，漫长的工艺技术发展与提高的过程。有时候，先人们的努力，只是为了摆脱自然界中早已存在的颜色，减法往往比加法更难。

白瓷，看似简单，似乎只要从青瓷中去掉青色即可，但须知青色是自然界普遍存在的铁元素所致，如何减去铁与杂质，工匠们就摸索了近千年。直到北齐年间，人们才烧制出釉料中没有或只有极微量呈色剂、生坯挂釉的本色白瓷，虽然这白中还是泛了少许青。有意思的是，白瓷首次出现不是在青瓷发达的南方，而是在北方。虽然它的雏形还不能摆脱青瓷的影子，但在隋代李静训墓出土的器物中，已经有了瓷胎洁白、釉面光润、完全看不到白中闪黄或白中泛青痕迹的白瓷。

白瓷虽然出于青瓷，却后来居上，唐代终于烧造出真正可以与青瓷相抗衡的瓷器新品种——邢窑白瓷。邢窑釉色洁白如雪，造型规范如月，器壁轻薄如云，扣之音脆而妙如方响。同时，也因其物美价廉，除为宫廷使用外，还畅销各地为天下通用。陆羽《茶经》这样评价“邢瓷类银，越瓷类玉”“邢瓷类雪，越瓷类冰”。虽然被认为“邢不如越”，但邢窑白瓷能够达到“天下无贵贱通用之”，既有质朴大方的民间日常用品，也有精美备至可供宫廷显贵把玩之物，不可谓不值得赞叹。



定窑瓜式白釉提梁壶（北宋）



甜白釉龙纹高足碗（明）

当邢窑盛名满天下时，定窑已经开始受邢窑影响，默默地烧制白瓷了。从地域看，定州与邢州相距不远，烧造工艺极易传承。受邢窑影

响，唐、五代时期定窑烧制的白瓷在外观上与邢窑白瓷相似，都采用还原焰火烧成，但是两者又有明显的区别。定窑胎薄轻巧，质地细洁，色釉乳白，温润如玉，与唐代邢窑白瓷的一味雪白有别，还以划花、刻花、印花等装饰手法来美化器物，到宋时人们已知有“定”而不知有“邢”了。定窑白瓷之所以能够取代邢窑显赫于天下，获宠于宫廷，一方面胜在色调，定窑之白属于暖白色，细薄润滑的釉面白中闪黄，恰似淡施脂粉的少女肌肤——不是素净之白，也不是凉薄之白，而有温润恬静的力量；另一方面，它善用装饰技巧，将白瓷从纯白素色推向一种新生，让人们看到，白，也能白得繁花不惊，素，也可以素成锦绣华年。除此之外，定窑还盛行给瓷器镶上金银铜口，镶口固然可以解决定窑覆烧工艺产生的芒口，但定瓷中的镶口工艺的出现远早于覆烧工艺，事实上许多“金装定器”用的都是仰烧，其口沿部分有釉而依然被包镶了金银，或许是为了凸显其尊贵。定州静志寺地宫白釉“官”款金装口盘，静众院地宫带银盖镶银足的白釉莲纹长颈瓶就是这种“金装定器”中的佼佼者。

此后的辽白、金定都延续了宋代白瓷的辉煌，直至崇尚白色的元代，将白瓷烧制转移至景德镇。马背上的蒙古族，相信自己是苍狼白鹿的后代，看惯了蓝天白云，自然也对白瓷有着独特理解。此时的景德镇烧制出“卵白釉瓷”，因釉色似鹅蛋，呈现白中微泛青的色调而得名。由于底款有枢府铭文，也叫枢府瓷。那种失透状的神秘、凝重，加之若隐若现的云龙纹、芦雁纹、缠枝花纹等，有着草原文明苍茫大气又不失童真的美。

白瓷到了明代，才走上它的巅峰。永乐时期，工匠们成功烧制出一种白瓷，薄到半脱胎的程度，能够光照见影。在有暗花刻纹的薄胎器面上，施以温润如玉的白釉，这种摒弃一切杂质的纯粹之白，在诞生时并没有一个合适的名称。直到16世纪，白糖的出现普及，让人们对永乐白瓷的取名恍然大悟，将其命名为“甜白釉”大概是对它最高的赞赏。白是一种颜色，而当白得已经无法从视觉中找到合适的形容词，就只能求助于其他感官，于是代表味觉的“甜”便担当起重任。看见它的白，如同尝了蜜糖，丝丝清甜、沁人心脾。所有美好的东西都会引起通感，文字如此，色彩也如此。而甜白釉在明代并非一枝独秀，曾鲜为人知的福建沿海小城德化，在明代中叶以烧制一种温润乳白、如脂如玉的白瓷而闻名。明代万历年间的《泉州府志》有云：“又有白瓷器，出德化程寺后山中，洁白可爱。”德化白瓷不只点缀了中国的案头，还凭借海港城市的地

理优势，为海外带去了来自东方的白。

清代以后，工匠们极力模仿明代白瓷，却一直未能超越。如今瓷器似乎和我们疏远了，但是当第一次把白雪与云朵般的颜色捧在手中，我们会发现自己内心深处还生长着一些如同瓷器般坚净洁白的东西，那是在养育着先人们的泥土里，一直留存的自省力量。

银器

《说文解字》将银子解释为“白金也”，也许与古代长时期银本位货币制度有关，银颇受国人重视。古典小说中的文士豪杰，撒一把碎银子就能换得一壶好酒几个小菜。银这种淡淡的白、浅浅的素，亲和而不张扬，朴素又冷艳。它质地稳定柔韧，色泽清冷安静，像一抹月色、一地雪光，看似淡然孤傲，却又有着触手可及的贴心和长久。

银器的出现较金器晚，目前所见较早的银制品出土于春秋战国时期。秦代银器迄今为止极为少见。山东淄博窝托村西汉齐王刘襄陪葬器物中，有一件秦始皇时期的鎏金刻花银盘。《史记·平准书》载：“及至秦……而珠玉龟贝锡银之属为器饰宝藏，不为币。”也就是说，秦之后银器饰品、用品才开始一定规模地出现。两汉时期，银质器皿的制造已经达到了相当高的水平。在形体和纹图上受当时青铜器的影响，已出现了带有青铜器风格的蟠螭纹、龙凤纹、几何线纹等银制器皿。制作技巧上，银鎏金、银错金、铜错银、铜包银、铜镀银、金银盘丝、宝石镶嵌等细工银器继而出现。

南北朝时期，民族融合，佛教东传，在银器的形制纹样发展中，打上了明显的烙印。到唐代，银器制作步入兴盛时期。制作工艺有熔炼、范铸、锤揲、焊接、炸珠、镌镂、抽丝、累丝、掐丝和镶嵌等。然而这些华美的银器或直接供给宫廷，或作为赏赐功臣的奖赏物，或作为对外交往的礼品。禁宫之外，寻常人家，依旧难以见到它的光华灿灿。

西安南郊何家村出土的金银器窖藏中，舞马衔杯纹银壶堪称国宝。银壶造型仿造北方草原少数民族使用的皮囊壶，壶体扁圆，壶口上有鎏金覆莲形盖。在壶腹两面各锤出一舞马衔杯纹，纹饰全部鎏金，与光素的银白色器体交相辉映。名贵的舞马仿佛在光芒中随着《倾杯乐》乐曲的节拍旋律起舞，“蹲踞翻卷、顿缨骧首、腕足膝行、踏步徘徊、扬鬃跳跃、进退侧转……”，只为博玄宗一笑。

法门寺地宫曾出土一件镂空银熏球，通体透雕缠枝葡萄等纹饰，玲珑剔透。熏球内承载一香盂，无论熏球怎样转动，皆能够保持平衡，设计极为巧妙。当年的同款也曾被玄宗赐予宠爱的杨贵妃，只是纵然有帝王情深，再回马嵬坡下，已是“肌肤已坏，而香囊仍在”。贵妃的香囊不知流落何处，博物馆中的香囊又不知是谁的爱物。这些经过历史波澜还能散发出幽微光芒的银器，与如今注目它的你我，与曾经拥有它的主人，都是一期一会的珍贵吧。

宋元时期银器的制作逐步商品化，从前只有皇室贵族才使用的银饰品，在民间开始流传佩戴。不似唐代宏放富丽，宋代银器轻薄精巧、典雅秀美。素面者，讲究造型，纹饰者则以花鸟为主要题材，并且都有吉祥寓意，堪称“图必有意，意必吉祥”，与变化多姿的器物造型巧妙结合，达到和谐统一。比之唐代，宋代纹饰的题材来源于社会生活，其内容更广阔，亦更世俗化，或满池娇、并蒂花，或梅梢月、蝶赶菊……寻常景物，信手拈来，就在这锤打錾刻的叮当声中，凝固为数百年后依旧可以抚摸的不朽。

明清两代，文化趋于保守，银器却越来越趋于华丽、浓艳的宫廷气息。大体上说，明代银器仍未脱尽生动古朴，而清代银器却极为工整华丽，纹饰则以繁密瑰丽为特征，再加上与珐琅、珠玉、宝石等结合，整件器物更是色彩缤纷，富丽堂皇。

然而银之所以为银，还在于它的银白本色。虽然由于工艺需要，制作银器时会加入一定比例的其他金属，但世人所贵的是那如雪花般的光泽，虽然经过岁月氧化，那些锈迹之下的，仍然是银碗盛雪的通明澄澈。捧于手中，世间事都小了，淡了，唯有心是初心，白雪澄明，明月宁静。



鎏金镂花银熏球（唐）

和田白玉

玉，石之美者。一个爱玉的民族，几千年来痴迷于一种来自昆仑山脉的石头，只因它有白、润、细、韧、俏的美质，而白又是其区别于其他玉种的主要特征。《礼记·月令》曾记载：“（孟秋之月）衣白衣，服

白玉。”《楚辞·九歌·湘夫人》也有诗云：“白玉兮为镇，疏石兰兮为芳。”和田白玉，竟毫无例外地让见之者为之折腰。

和田玉在红山文化、齐家文化当中均已出现，但是出土数量少之又少，到商代晚期才开始较多使用。战国时期的玉多为精美的和田白玉，代表皇家权威，一般平民私自用玉者轻者处死、重者连坐诛杀九族。其时出现跳刀、游丝等雕刻手法，造型威猛、严谨、大气、庄重，是中国玉雕史上最为浓重的一笔。三国两晋南北朝时，时局动乱，玉器没有创新，反而因为迷信吃古玉可以长生不老，导致很多古玉被吃。那时期皇帝寿命大多不长，不知是否与食玉之风有关。唐代推崇金银器，而少有玉器，但上海博物馆藏的唐代飞天，体态雍容优美，色泽洁白无瑕，证明白玉依然有欣赏者。到了宋代，宋徽宗喜爱玉器，间接地促进了玉器发展。宋代的民间玉雕行业初具规模，玉器开始走向平民。元代的玉器纹饰延续了宋、辽、金时期的传统题材，出现了大量的花鸟纹、花卉纹、玉山子等，这些造型也变得更加贴近生活。

明代玉器多用和田青白玉，造型粗犷，以日常为题材，胎体较厚，镂雕用法广泛，故有“粗大明”之说。其中最著名的就是昆派陆子冈的雕刻。清代继承宋元明的雕刻风格的同时，宫廷用玉直接受清内廷院画艺术的支配和影响，其做工严谨，一丝不苟。有的雕琢细致，精美似画，有的在抛光上不惜工本以显示其温润晶莹之玉质美。



玉龙（战国）



白玉飞天（唐）



白玉莲式水盂（清）

“和田玉”的名称并非古已有之，秦代称“昆仑玉”，是以其产在昆仑山而命名，以后又称为“于阗玉”，是因其产在当时的于阗国。直到清代光绪九年（1883），置和田直隶州后，才开始使用“和田玉”这一名称。王逸《玉论》中载玉之色为：“赤如鸡冠，黄如蒸栗，白如截肪，黑如纯漆，谓之玉符。而青玉独无说焉。今青白者常有，黑者时有，而赤黄者绝无。”这是说，玉有白、青、黄、赤、墨五色。而在其中，人们最为推崇的似乎还是和田白玉。今如此，古也如此。

早期白玉，因为受到土壤和水质中铁、锰等的氧化物的缓慢侵入，其部分或整体的颜色会发生变化，产生沁色，因此我们如今看到的古玉，大多并非它原来的颜色。但毫无疑问，历代玉器选料都以白色玉料为主。在汉代、宋代至清代几个玉的繁荣时期，优质白玉往往被精雕细刻为“重器”。和田玉的白除传统颜色上的定义，还糅合了润度、脂度、细腻度等，是一种立体的白。从暖白、雪花白、梨花白、荔枝白、象牙白、鸡骨白、羊脂白等如此多的形容词便可见一斑。

羊脂白被公认为品质最好的玉色，它不是单纯的白，而是带着油脂光泽的纯白，在烛光之下的光晕柔和而微微泛黄，如同凝脂一般，把玩时有种跟肌肤融为一体的感觉。白玉之美，美在纯净、淡雅，它的地位也与古人的色彩观脱不了干系。在中国，白色已然形成了自身独特且隽

永的文化意蕴。一枚恰如其分的白玉，不张扬，不耀眼，用一种“精光内蕴”的美，在中国人心头烙下千年印记。



经历过坝上白毛风，才懂得彻骨之冷

行色之白

也曾去北方看雪，以为辽远、苍茫、纯净的白，能让人忘却寒冷，谁知抵达乌兰布统的第一天，就见识了白毛风的厉害。起初只是远远看着地平线上腾起一层白烟，渐渐这烟就长出绒毛般的手，把天的颜色与山的轮廓轻易抹去。地面的积雪和云中落下的碎雪漫天翻卷，白烟成了白雾，越来越快地变换身形，最终长成白色的风，远山、近树、马群、牛羊都被裹挟在这急速流动的白色中，甚至连人也不能幸免。风吹雪看似浪漫，实则有着彻骨的冷，这冷分不清从哪里来，仿佛有风有白色的地方，就有它幽灵般的影子，专门往人的骨头缝里钻，一眨眼，头发睫毛都冻上了。待你忍不住钻进屋子，风雪又慢慢平息，只留下在大地上伸展着的一道道触目惊心的白色疤痕。草原的冬天如此残酷，虽然有残酷的美，但教人不得不开始想念江南，只是，江南什么时候会下雪呢？

为了这一场雪，我等了近十年，每每在雪落江南时，完美错过。在合适的时间地点，遇见合适的雪，似乎比人世间所有邂逅都难。有人说

北方的雪是一个人披朱红大氅登角楼看山河茫茫，那么南方的雪，就是一个人穿苍青斗篷坐水榭听笛声幽幽，可吹笛子的人又是谁呢？他不曾入梦来，梦里只有一行踏雪而去的足痕。那晚宿在姑苏城里，枕着簌簌沙沙而眠，是和古人诗句最亲近的一刻。“夜深知雪重，时闻折竹声”，然而醒来并没有一片银装素裹。相比北国的纯白一色，江南的雪也是不甘寂寞。皑皑之下，还有腊梅的娇黄、修竹的青翠、松柏的苍郁……但也正是这些斑驳，衬得雪色更清白无瑕。

也许应该生一炉火，温一杯酒，择一处佳景临窗而坐。而不似我，在大雪纷飞时伞也不打，流连在花前树下，及至衣鞋湿尽。谁教江南的雪来得快，去得也快，难流连，易销歇啊？原是心心念念想看雪西湖，谁知最终来了姑苏赏雪。小时候格外喜欢青山碧湖，年纪越大，愈发觉得粉墙黛瓦更有一种不动声色的韵味。看厌了湖山之后，只想在巷陌园林里简单生活，尤其在大雪之后，一城未醒，这样的时光安然静好。看过太多风景，如今也只剩下一片寸心不老，能陪你看天地白头了。

再往南就更难觅雪的踪迹，还好在武夷山的冬，另有一种素洁之色来弥补。记得那年刚过了小寒没几日，就收到武夷山好友的微信：梅花已经开了八分，快来！三日后已走在去往慧苑的路上，从水帘洞进，过章堂涧，茶园苍碧，溪水潺潺，南方的冬天还不足以凋零万物，老树干上俱覆以斑驳苔藓，如裹寒衣般，默立不语。远远望见一团白雾洇开在泠泠青绿之上，那就是梅花吧，我问友人，她说是了。鹰嘴岩下，有两株白梅正如霜似雪般倚着溪畔山崖，固然是“砌下落梅如雪乱”，可是即便如我们这样探梅的人，感叹之余，也不会在树下驻足良久，也就不再能见到“拂了一身还满”的样子。只有路上石，溪中水，一任点点斑斑，到花尽时。

依次访过慧苑、止止庵、马头岩的梅花，毫无例外一色素白。问友人，武夷山为何只有白梅，不见红梅，友人说这些都是老树野梅，而非人工栽种，因此仅素白一色。而且往往散落山谷溪边，寻常人不易寻见，特意前来赏梅的游客寥寥无几，因此成全了一片清幽之意。马头岩归来那日，刚过十五，“寻常一样窗前月，才有梅花便不同”。虽然我的住处不曾种梅，却大约因为一连看了两天的白梅，觉得那月色也有了不比寻常的皓洁。唐诗“寒梅最堪恨，长作去年花”中的梅，指的是蜡梅，并非今日所见之梅。没料到那年武夷山的梅开得早，名副其实地做了一回“去年花”。但如果能生为一株武夷山的白梅，即便长做“去年花”，我

也会无怨无悔的。

梅花凋尽，就是春色最忙的季节，能再邂逅纯粹的白吗？还是在姑苏，在不甚为人称道，却为我所爱的怡园，循曲廊南行经玉延亭，折向西北，至四时潇洒亭，西行经玉虹亭、石舫、锁绿轩，出复廊，眼前忽地似有宝光一亮，再仔细看去，隔着水池曲桥，北端的湖石假山上一棵玉兰，倚着螺髻亭，大朵白花正开得肆意。午后愈加阴郁，绿也是苍绿，红也是暗红，唯有素白的花，怒放得灼人眼目。它们映着池馆，仿佛触手可及，却又似只能仰视的疏离。玉兰是有傲骨的，或者说侠气，转势雕弓动，摇光玉剑斜，即便被比作女郎，也是“木兰征戍女”。不过我倒觉得，相比入世侠女，做个避世的隐者更惬意，“涧户寂无人，纷纷开且落”，满月升起的夜晚，山谷里寂静无人，只有大片洁白的花瓣落下，才称得上纷纷，而这纷纷扬扬，不是要落给谁看，只是它们愿意而已。



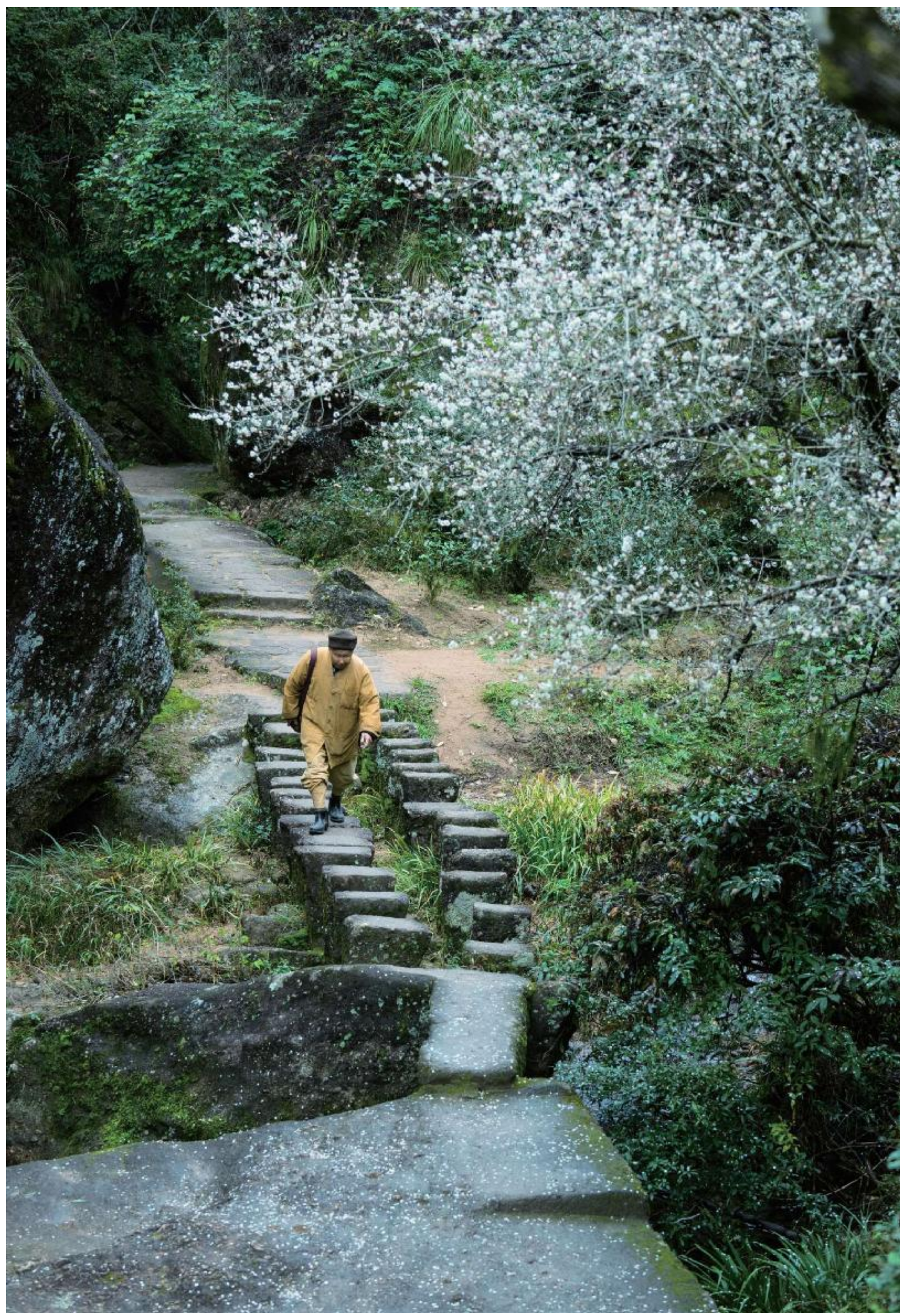
琉璃世界也不过如此吧

在苏州博物馆观“烟云四合——顾氏过云楼收藏展”时，见到了顾公硕等将怡园捐赠给国家的手稿，这个芝兰玉树般的世家公子，在写下捐赠文书的时候，会不会偶然想到怡园的这棵玉兰，这我不知道，但我知

道，他一定不会想到，有一天将自沉于虎丘，只留下一双鞋在岸上。玉兰若有知，次年也应凋零满池岸吧。玉兰开时，千花竞放，雪海云涛，但花好不过十日，便零落不堪，大约所有用尽了全力去做的事，做完之后也就不必再计较后果。花如此，人亦如此。

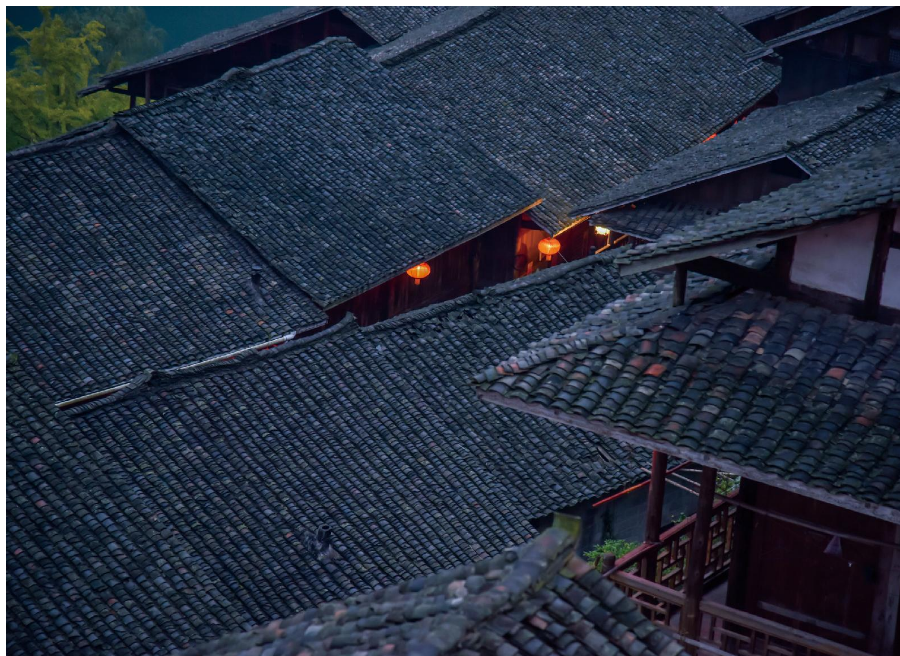
不曾想一个月后，在寄啸山庄的玉绣楼前，我又遇见另一种竭尽全力的白。熙攘的园子里，见到那两棵木绣球，四下顿时安静了。极热闹，也是极寂寞的怒放。满树玲珑雪，真是好形容，雪怎么能玲珑？但偏是这如雪的洁白，玲珑的心窍，才足以形容它。上百朵地盛开，如同一个乳白色梦境。在梦里，走过那么多人，都看不清眉眼，看不清是不是你。这两株木绣球，与玉绣楼之名呼应，只是如今庭院深深，复道回廊，早已人去楼空，只有绣球依旧年年花开如雪，雪落如花。

越是经历过绚丽的岁月，越需要寻找一些本色东西。白色在这大千世界中，是删繁就简，是以退为进，却偏偏最能打动灵魂。也许所有为我们向往的素白，都曾经是我们舍弃过的初心。



流香涧的白梅前，等了许久终于有老僧路过

黑 Black

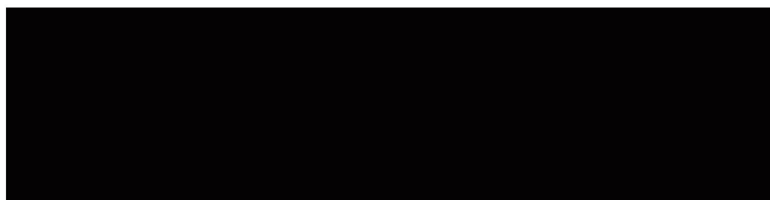


言色之黑

第一次睁开眼，看到缤纷的世界，人类便懂得了黑吧？不必等到夜晚降临，只消闭上双目，黑暗就如期而至，这宏大而又窅邈的黑色，气势磅礴，席卷天地，瞬间就占据了一切，人与万物都做了黑的俘虏。

每一个漆黑的夜，是不是都有一些不甘于沉睡的凝视？以至于先人们对于黑色，从敬畏，到崇拜，到厌恶……缠绕交织出无法言喻的情感。不管如何，这无处不在的黑，终将是我们的归宿。

黑



CMYK：93 88 89 80

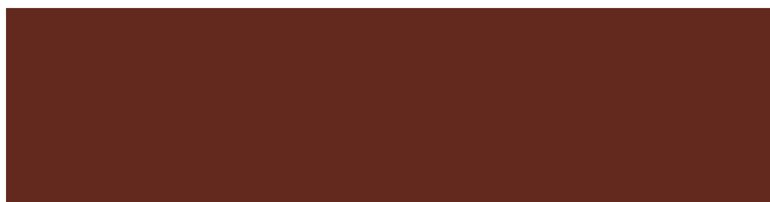
甲骨文中的“黑”，很像一个头上套了袋子的人，被蒙住头，自然眼

前一片漆黑。到了金文和小篆，“黑”和火有了联系，故而《说文解字》把黑解释为“火所熏之色也”。黑色自古又被用来描述光线的阴暗，《释名》记载：“黑，晦也，如晦冥时色也。”

作为北方正色的黑，是人类在蒙昧时期，从浑然一色到开始分辨色彩时，最先领悟到的颜色之一。所有色彩都依赖光线而存在，先民们对于色彩的辨识，就始于对光线作用下黑白明暗的区分。日出日落，注目于北方天空，在幽窅深远的神秘色调下，影响了中国数千年的阴阳太极哲学，正在缓慢成熟。到了诸子时代，老子认为“五色令人目盲”故而选择“知其白，守其黑”，可以理解为内心光明行为洁白，却要以沉默昏暗自守而做到和光同尘，黑由此成了道教信仰之色。

秦朝统一中国，依从“五德色行说”选择尊崇代表水德的黑色，以克制周朝的火德。“易服色与旗色为黑……别黑白而定一尊”，此后黑色的地位随朝代兴替而起落，及至唐宋以后，黑色的地位逐渐低下卑贱，甚至被视为“凶兆”。历经沧桑的黑色从不问人间喜恶，始终用深邃的眸子俯瞰我们，知道我们总有一日会回到它的怀抱中。

玄



CMYK：37 82 84 51

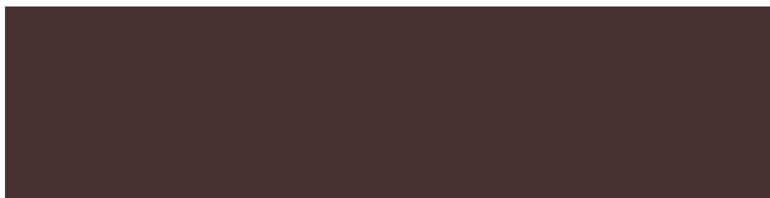
“玄”字从“丝”，可以理解为与织染有关。《考工记》记载染色的遍数“五入为緅，七入为缁”。汉郑玄注：“凡玄色者，在緅缁之间，其六入者与？”意指玄色介于红黑色的“緅”与纯黑色的“缁”之间。故而《说文解字》中解释“玄，幽远也，黑而有赤色者为玄”。

黎明初始，或是黑暗来临前的最后一刻，昧明深窅的北方天地，将由神兽玄武来主宰。《易经》中“天地玄黄”即指深邃天空与黄土大地。除却深不可测，玄在早期其实泛指黑色，《诗经》中“天命玄鸟，降而生商”的“玄鸟”，也许就是平易近人的燕子。《史记·殷本纪》记载，商契的母亲简狄在郊外，因吞玄鸟之卵怀孕而生下商契。这就成为后人所谓

玄鸟是商祖先这一传说的根据。

“玄”还通“旋”，即旋转、不断变化之意，其幽渺之意又引申为深奥、不易理解，老子就用“玄而又玄，众妙之门”来比喻万物运行规律。与“道”相同，“玄”是生成宇宙和万物的本体，它体现了万物无穷奥妙的变化。似不可知，却又处处可知。

缁

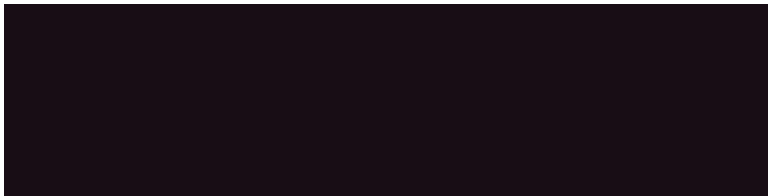


CMYK：54 70 63 56

按照《说文解字》所释，“缁，帛黑色也”。《考工记》记载：“三入为纁，五入为緅，七入为缁。以再染黑为緅，緅是雀头色。又再染乃成缁矣，知缁本出緅。爵头紫赤色也。”“纁”是浅绛色，由绛而逐渐加深，乃至最后成为“缁”，已经是纯黑色之中微有赤意。

《缁衣》为《诗经·郑风》的第一首，其中记载的缁衣是当时卿大夫到官署所穿之黑衣。至汉代以后，缁色成了僧侣的常服颜色，《比丘尼传》记：“见二梵僧所著袈裟，色如熟桑椹。秀即以泥染衣色令如所见。”僧人之外，道家也不甘于后，魏郦道元《水经注》中称道家采药之辈为“缁服思玄之士”，可见缁色原是中国古代宗教常用之服色，释道之分只在用冠、用巾之不同，结果黄冠成为道士之专称，缁衣成为沙门的别号。其后缁衣者众，道士不得不改变他们的服色，而缁衣便成为僧侣的专门服色。理应“莫使惹尘埃”的出家人，行走于世间，却身着与“缁尘”同色的衣服，大约也应了“本来无一物”的意思，若心中无物，又何来身上之尘？

乌



CMYK：85 91 77 70

顾名思义，“乌”即指乌鸦的羽毛色泽，《小尔雅》记载：“纯黑而反哺者，谓之乌。”古时的乌鸦地位远不似如今低微，中国古代神话里，红日中央有一只黑色的三足乌，四周金光环绕，金乌便成了太阳别名，也称为“赤乌”。乌鸦在唐宋以前都被视为吉祥与光明的预言神鸟。汉代御史台因广种柏树，引来大批乌鸦栖息，便得了“乌台”别称。还因为相传其有反哺父母的天性，故而很长一段时间，乌鸦也是孝道象征。

唐代以后，方有乌鸦主凶兆的学说出现。但乌黑色始终是古代贵族或官员常用服色之一，“乌衣巷口夕阳斜”中的乌衣巷，就是因为当时所居王谢子弟着乌衣而得名。“乌纱帽”在隋唐时期用作官帽，而被引申为“官职”沿用至今。最浓的乌黑也抵不过时光消磨，一切都黯淡了，乌黑羽毛驮过的辉煌已经随鸦背苍茫而远去，只有乌云与夜空才记得它曾经的光芒。

黛



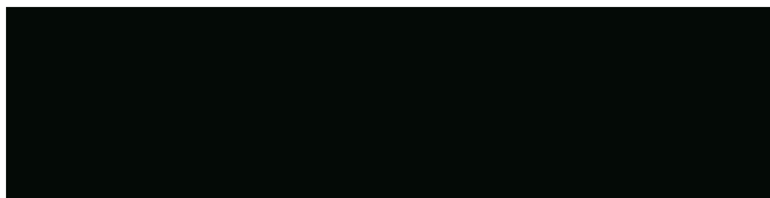
CMYK：80 81 44 70

“黛”为青黑色的矿物颜料，也是历史最悠久的化妆品之一，古代女子喜欢剔去眉毛，用黛来画眉。《说文解字》记载：“黱，画眉也。从黑。”“黛”即为“黱”的俗字。《释名》则解释：“黛，代也。灭眉毛去之，以此画代其处也。”上溯至春秋时期，中国古代女子就有画眉的习俗。故而古诗文中，以粉黛指代美女，以黛绿年华比喻女子的青春时代。最早时，天然石黛与传统染黑颜料“石涅”同为一物，后来异国新染料——苏方木与蓝靛结合的人工石黛诞生。随着画眉的风气到了隋唐达

到高潮，来自西域的青黛又成了画眉主角。隋炀帝为了讨好宫人吴绛仙，特地从波斯进口“每颗值十金”的“螺子黛”。唐玄宗更是命画师绘制“十眉图”以供后宫参考。

黛作为色彩名词，则指如黛石的青黑色，“黛色参天二千尺”的松柏，“遥看黛色知何处”的远山，入目都是饱含了水汽与云雾的浓绿，绿到深处即是黑。古人常用山峰喻眉峰，除了形似，也有颜色的一致。“弹到断肠时，春山眉黛低”，晏小山的词句，道尽了风景之外的另一种风流。山也好，眉也好，这般颜色入了心头才好。

墨



CMYK：90 80 85 80

“墨”是一种很特殊的黑色，一方面它指无光泽无亮度的黑，另一方面，它又兼具五彩。很早前的彩陶、竹简和帛画中，就有原始用墨的痕迹，这是来自天然矿物中的石墨和煤炭。人工墨大约出现在商周时期，《礼记·玉藻》中说“卜人定龟，史定墨”，意思在占卜时要在龟甲上涂墨。《说文解字》记载：“墨，书墨也。”明确把墨定义为书写用的黑色颜料。

制墨史源远流长，历代无不研制发明各具特色的墨，甚至要在墨中加入珍珠、龙脑、白檀、麝香等多种珍贵材料。之所以如此重视制墨，正是因为墨色在中国书画史上举足轻重的地位。受释儒道三家思想影响，水墨画发迹于唐，盛行于宋，文人画家强调“墨即是色”以及“墨分五色”之说，意指通过墨色深浅浓淡的多次渲染，也可以达到“如兼五彩”的艺术效果。另一方面，墨在日常中又有负面意义，如墨色是周朝的丧服用色；墨刑是古代五刑之一，要在犯人额头上刺刻后涂上黑墨；贪墨还是贪官污吏的别称。一边是水墨写就的诗意云端，另一边是近墨者黑的残酷现实，墨若能言，大概也只有沉默。

皂



CMYK：75 70 70 34

“皂”，又作“皁”，通“早”，原指黎明破晓之前的天空，泛着浓紫的黑色。《释名》曰：“皁，早也，日未出时早起，视物皆黑，此色如之也。”皂色又指布帛染成的灰黑色，古人以栎树果实橡斗加入含铁的皂矾做催媒剂染得。

先秦时期，皂指代穿黑衣的小吏。及至秦汉，皂色一跃成为公卿大夫祭祀所戴之冠饰颜色，用以象征身份显赫；或为后妃祭服用色，代表严肃与端庄。宋元两朝，皂色已是平民衣着之色，到了明代再度沦为狱卒和杂役的服色，故称衙役为“皂役”。皂旗是古代军中常用的旗帜——有趣的是，中国四大名著里都有皂旗的出现。成语“青红皂白”中，“青（此指深绿色）红”相对，“皂（黑）白”相对，意指是非曲直。皂还指古时用来洗衣的黑色“皂荚”，“肥皂”一词便来源于此——能洗去黑色污垢的，竟然还是黑色本身。

漆



CMYK：45 45 45 100

“漆”原指天然植物漆树，其黑色而带有光泽的汁液，是我国最早使用的植物染料之一。与大多数植物染料不同，漆并不常用于织物，反而多用在器物。以漆树汁涂饰的器具表面光滑亮丽，美观耐用，即为漆器。文献有记载，漆器在传说中的舜帝时期，便被当作食器，到了禹时，则用作祭器和随葬品，甚至棺木。此后历经商周直至明清，形成了一门独特而高超的工艺类别。除了器物，服饰上也可以见黑漆涂饰。崇尚黑色的秦代规定，平民的包头巾帛只能用黑漆布制成；而古代将士穿

的黑色护身皮甲又称“漆甲”。

如果用以形容颜色，漆一般指黑而带有光泽的色彩，《世说新语·容止》记载，王右军见杜弘治，叹曰：“面如凝脂，眼如点漆，此神仙中人。”可见漆并不是单调的黑、刻板的黑，而是一种有着神韵与万千思量的黑。

物色之黑

我们的黑眼睛，不是黑夜所赋予，它要寻找的，也远远不只是光明。黑色的器物，冷峻纯粹，疏离于这个五色世界，或许不是主角，却有着深藏一切的力量，让人无法抗拒。它不是单纯的安眠曲，而是要让你见识到最斑斓的夜，宛如拨动心弦的咏叹调。

黑釉瓷

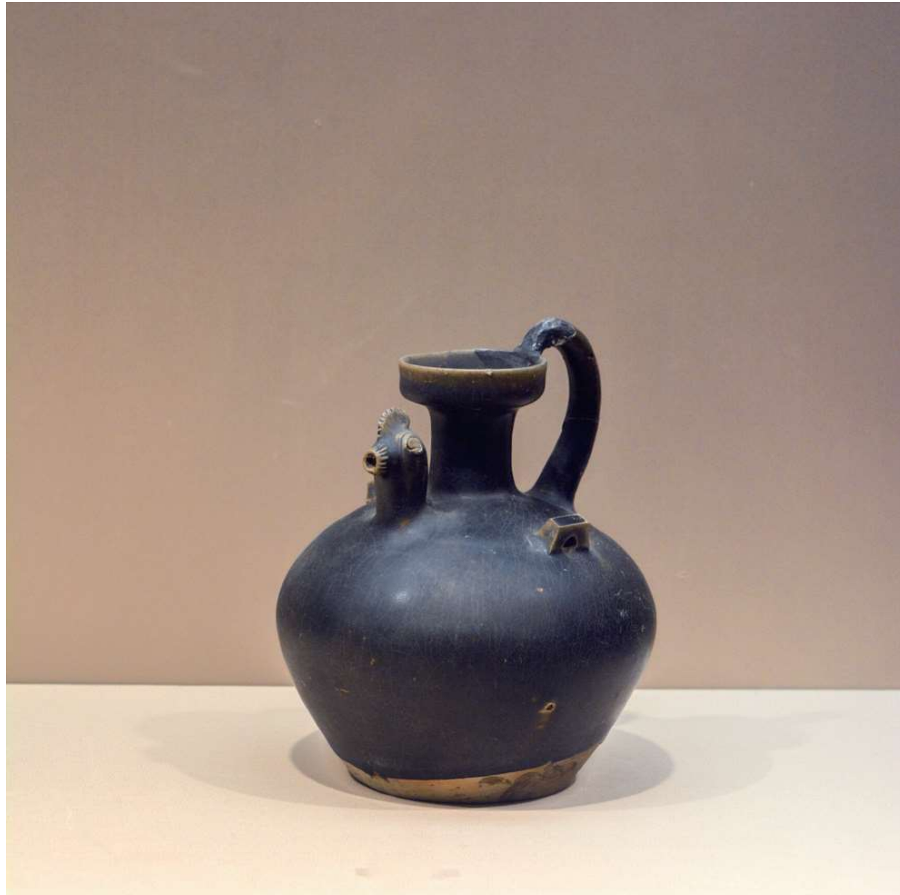
两千多年的陶瓷史中，黑釉就如同它的颜色一样，低调而沉默着，可它确实存在，是能被抚摸把玩却深深无语的存在。如果说利用渗炭技术烧制的黑陶，是追求“黑如漆，声如磬，薄如纸，亮如镜，硬如瓷”的刻意行为，那么早期东汉瓷器中的黑釉，就只是因为土质含铁量高，而呈现的无可奈何。

至两晋时期，黑釉从懵懂的不期而至，到模仿漆器的有意为之，完成了由不自觉到自觉的审美转变。在魏晋玄学的背景下，德清窑烧制的大量精美黑釉器物，如黑釉盘口壶、黑釉鸡首壶等，为士人们隐逸恬淡的生活，奉上了最简约朴素的色彩。

唐代南青北白的陶瓷格局中，也能找到黑釉幽微的影子。唐代有一种特别的瓷器，叫作缁素瓷。它多为茶器，和同时期的其他器物截然不同，具有外黑内白的鲜明特征，在浮翠流丹的唐代有些许“众人皆醉我独醒”的意味。僧人着缁衣，缁便代指僧人；俗家人多穿白衣，素就与缁相对，代指俗人。所以缁和素既指黑白两种颜色，也暗合僧俗两家因为茶而走到一起。“茶。香叶，嫩芽。慕诗客，爱僧家……”佛缁、俗素在一杯清茶里看似融合，却又泾渭分明。而此类瓷茶具，外壁黑得深邃，循乎缁门仪轨；内里白得纯净，宜于品观茶汤，颇受大德高僧及文人雅士钟爱。史载，诗人王维，常云游于长安各大寺院和终南山间，于吟诗泼墨之暇，嗜茶如命，其携行出游之茶铛，能够与考古发现互证互鉴者，

恰为外黑内白之瓷。

与茶有着不解之缘的黑釉，到了宋代独放光芒。宋代饮茶以“点茶”为主要形式，即先将饼茶碾碎，置碗中待用。以釜烧水，微沸初漾时即冲点入碗，再以茶筅用力打击，泡沫就会慢慢出现。而泡沫出现的速度、颜色、纹理与持久性则成为“斗茶”的标准。“点茶之色以纯白为上真，青白为次，灰白次之，黄白又次之”，一句话概括就是泡沫洁白者胜出，而黑是最能衬托白的底色。难怪宋徽宗在《大观茶论》中写“盏色贵青黑”。建盏应运而生，同时期定窑、耀州窑、吉州窑、磁州窑、山西怀仁窑等，也都纷纷烧制各种黑釉瓷器。然而大儒蔡襄评价“建安所造者，绀黑，纹如兔毫，其坯微厚，熁之久热难冷，最为要用”，其实除兔毫之外，建窑烧制的黑釉瓷，黑中有变，变化万千，包括兔毫、油滴釉（鹧鸪斑）、曜变釉、结晶冰花纹釉、芝麻花釉、龟裂纹釉等。凝视这些不同纹理的结晶釉，仿佛深邃的夜空，斗转星移，变幻无穷，黑再也不是所有颜色的尽头，而是一种新生。



黑釉鸡首壶（东晋）



建窑兔毫盏（南宋）

当铁蹄踏入中原，也打碎了现世安稳的一枕黑甜。浓郁的色彩席卷了陶器界，黑悄然退居于角落。经历了金元时期的低谷，黑釉在明代永乐年间昙花一现，直到清康熙年间，景德镇瓷工利用含铁量达13.4%的乌金土制釉烧出一种光润透亮、色黑如漆的纯正黑釉。同一般黑釉相比，除了含铁量高以外，乌金釉还含有锰、钴等元素。它是黑釉中最莹亮的一种，让黑而不知其为黑，只记得它的光华灿烂与绝世风骨。

黑釉一直徘徊在历史的幕前幕后，古人曾试图摆脱它，它却最终化被动为主动，在敛尽风华后，创造出一种黑色的光芒，于无声处有惊雷。

煤精

是怎样自信的文化，才会用黑色来装点？不惧黯淡与沉沦，只因为有着同样颜色的头发与眸子吗？最平凡的煤，最朴实的黑，与最高贵的玉原本风马牛不相及，却也有狭路相逢的时刻，煤之为玉者，是为煤精。

煤精也称煤玉，大约形成于三千万年前，是褐煤的变种，是以低等植物为主，也有部分为高等植物遗体组成的腐植腐泥混合煤，属不透明、光泽强的有机宝石。早在新石器时代晚期，漆黑锃亮的煤精就被精

心打磨，做成饰品。高古之世，煤精与绿松石、玛瑙、水晶等共同归为“玉”属美石。

煤精雕刻已有七千多年历史。有着七千年历史的沈阳新乐遗址，就出土了“耳铛饰”和圆珠等抚顺煤精雕刻品，这是我国煤雕史上最早的实物。此后夏家店文化遗址也发现、出土了大量的煤精饰品，其中以管珠、片珠、竹节、算盘子、双孔等形制的项饰品最多，以动植物、图腾、随型等雕刻为主。

如果要用一件神作代表煤精，无疑当推魏晋南北朝时期独孤信的多面球体印。独孤信位列中国古代十大美男子，此君风流倜傥，时人争相模仿，就连因骑马太快帽子不小心被吹歪了，路人都以为是时尚达人又在展示最新创意。侧帽，好拉风！第二天，满街尽是侧帽男。更让人望尘莫及的是，他有七个女儿，三个都成了皇后：大女儿嫁与北周明帝为后；四女儿许给唐朝开国皇帝李渊之父李昺，为元贞皇后；七女儿则是隋朝开国皇帝杨坚之妻，即史上以善妒闻名的隋文献皇后。由此，他做了三个王朝的国丈或太上国丈，被戏称为“中国古代第一老丈人”。而真正印证了这位人生赢家戎马一生的信物，是现藏陕西历史博物馆的多面体煤精印，26个大小不一的正方形和三角形，其中14个面上刻有规范的楷书阴文：“大都督印”“大司马印”“柱国之印”……书法遒劲挺拔，有浓厚的魏书意趣。这枚我国迄今为止印面最多、正文字数最多的印章，它的主人，西魏八柱国之一，鲜卑族战功赫赫、身兼数职的独孤信用起来得心应手，十分方便。小小黑印，也是那个风云变幻、英雄辈出的时代的一枚注脚。



新乐遗址出土煤精耳铛及圆珠（新石器时代）



独孤信多面体煤精组印（西魏）

清代陈目耕《篆刻针度》有云：“煤精石，色黑而质坚韧，体轻有似乌犀，出秦中，可作为印。”事实上，由于硬度适中，除了制印，古人以煤精为原料，还创造过各种造型花样。直到晚清，盛产煤精的抚顺等地还出现了专门从事煤精雕刻的作坊。

如墨似漆的黑色里，有久远的沧桑，只有在阳光下，才能折射出历经沉浮的丰饶底蕴。千万年来，无论在遥远地层之下，还是咫尺的股掌之间，煤精始终不肯臣服于时光，把倔强写成最不可言说之黑，黑得仿佛要灼伤人的眼睛。

水墨

如果说在新石器时代，尝试用天然矿物质的石炭或炭化植物去写绘，只是先人们一种不自觉的游戏，那么有了毛笔与墨，则似乎给中国文人打开一个新世界。一点墨，溶于水，属于东方的气韵盛开于饱满的笔尖上，一个时代的精神在宣纸上漫开。

唐王维《山水诀》云：“画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。”中唐张彦远在《历代名画记》中提出了“运墨而五色具”，不管“水墨”的概念是否产生于其时，但以水墨为主或在水墨的基础上施加一些辅助性色彩的水墨画，应在唐代或更早的时期就已经出现。漫长而又波澜壮阔的唐代，于文学、书法、绘画等艺术创作，都表现出了巨大的包容性和开拓性。安史之乱以后，昌盛帝国不复存在，人心逐步内敛，南宗禅适逢其时地改革了禅宗的要义，提出以“修心”“内省”为本。以禅宗洒脱空灵而超凡的精神态度为背景，产生了以水墨为主要语素表现的“禅画”。所谓“禅画”，其实就是文人士大夫将儒、道、释等多种思想互相糅合，投射到现实山水中后，凝练而产生的绘画。

北宋时期，佛教已基本完成儒家化的转变，“内圣外王”“文质彬彬”的儒家精神，让文人们逐渐摒弃了唐代的瑰丽多彩，追求一种淡雅的、近于“质”的“内圣”过程。画家文同在他的《东山亭》一诗中写道：“晚云几处水墨画，秋树数番红绿缬。”此处的“水墨画”指用“水墨”渲淡而成的“晚云”。无独有偶，范成大《虎牙滩》诗亦有句：“倾崖溜雨色，惨淡水墨画。”这里诗人用“水墨”形容崖石的色泽与肌理。由此可知，以笔法为主导，充分发挥墨法功能的画法，在文同、范成大等人生活的时代，已经以其独特的视觉效果，融入了当时的审美文化。《宣和画谱》在谈论墨戏时说到，水墨与曾经流行的“丹青朱黄铅”这种“随类

赋彩”的绘画形式，有本质的区别，它“不专于形似，而独得于象外”，而这种气吞云梦、咫尺万里的笔底胸臆，只有以天下为己任的儒家士大夫才能掌握。



米友仁《云山戏墨图》局部（北宋）

元代以来民族间的矛盾、南北文化的对立、文士和贵族阶级间的敌视层层重压，世事仿佛从未如此艰难过。讲究黑白之韵的文人水墨画因此脱颖而出，以禅的清冷去看那个纷扰乱世。摈弃色彩，钟情于黑、白、灰。直到明代董其昌以禅喻画，提出“南北宗”之说，崇南贬北，从而使清雅的水墨画彻底代替了唐宋以前秾艳、厚重的青绿山水，正式为宫廷所接纳，并持续至清代。而“色薄气厚”的文人水墨写意画的概念也渗透到每个民众的心里。

水墨画的特点，是绘画所用的主色均由“黑”即“墨”来承担，早在唐代已有“墨色如兼五彩”之说。宋人们更是将墨色超出五色之黑，试图建立一个独特而完整的色彩体系。郭熙在《林泉高致》中细述有“淡墨、浓墨、焦墨、宿墨、退墨、厨中埃墨、青黛杂墨水”等。清代方薰《山静居画论》中说道：“墨法浓淡，精神变化飞动而已。一图之间，青黄紫翠，霭然气韵，昔人云墨有五色者也。”又云：“昔人谓二米法，用浓墨、淡墨、焦墨，尽得之矣。仆曰：直须一气落墨，一气放笔。浓处淡处，随笔所之；湿处干处，随势取象。为云为烟，在有无之间，乃臻其妙。”或许从米友仁的水墨画中，可以想见，那潇洒恣意、凝练传神的墨色，已经超脱于视觉色彩，极尽一场生命的华姿，是精神世界里造物的神来之笔。

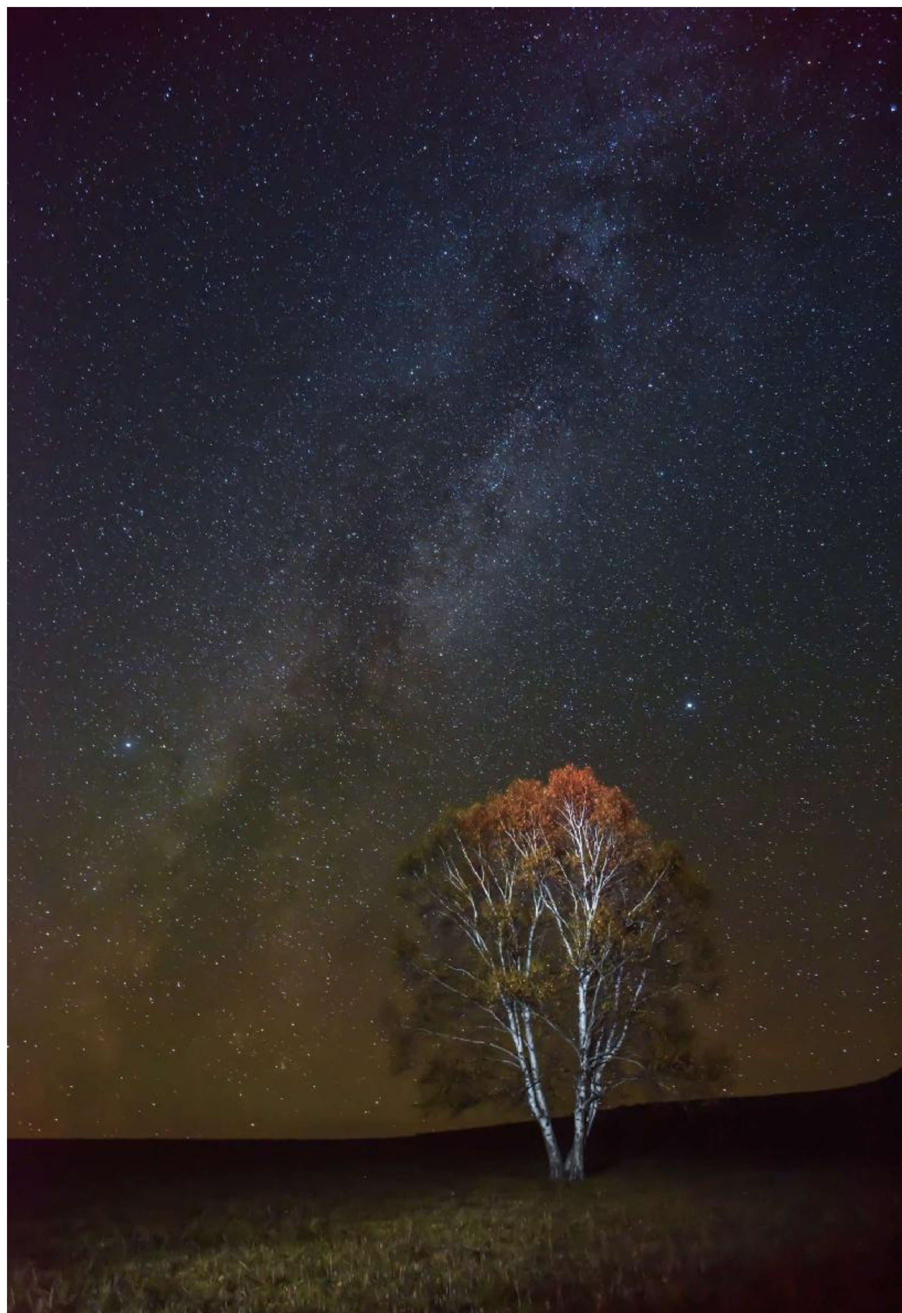
提起笔，写就的是东方哲学，纵然天地尽是黑白，依旧能从笔墨云烟中，读出一个最绚烂的精神世界。



江南的瓦，总是湿漉漉的

行色之黑

总有一些事物有着不可言喻的力量，譬如黑夜，譬如星辰。越是黑的夜，越能照见微光。在草原深处开车，在一棵白天曾路过的树前，幕天席地而坐，才一抬头，便是一个激灵：唉，我从未见过如此热闹而清冷的天空！星河流转，仿佛有浩瀚的瀑布倾天而下；又像是来路上所闻的秋虫声一般，多得无比繁华，冷得无比落寞。在它们的凝视下，一切都显得无所适从。寂寥的夜空透着青铜色，它是一件残碎的大器，有深不见底的黑，而在点点罅隙中，另一个世界的光芒无情射出。那里一定有以前不曾听过的秘密，今夜似乎可以徒手摘来。银河横亘于万古长空，而我太渺小了。一个进化论中的偶然幸运者，哪怕在最黑的夜，攥紧最亮的星，也不过是一张曝光了三十秒的照片，怎么能留下无尽星空下无数的此刻？



草原的夜，星辰与树都很寂寞

回到人世间，没有星辰的时候，至少还有灯火陪我们度过长夜之黑。另一个秋天，宿在乌江之畔的龚滩古镇。入夜有雨，远山江流隐没在一片黛色中，近处的乌瓦青石，越发显得深邃，星星点点的灯火不足

以照亮什么，但能让你安心就足矣。游客早已散去，沉默是黑暗的伴侣，它让我相信，这个夜晚独一无二。这是一个与我无丝毫干系的地方，或许正是如此，我才得以在沉静中玩味幽微动人的光彩，而不必费神捕捉某个会意的微笑。如果去一个小镇，晴日与雨夜，我宁愿选择后者，隔了雨雾和夜色去看深巷人家，看烟火朦胧，总觉得仿佛不那么真切直接了，这是我喜欢的方式。大千世界，五色迷目，用不着清晰地去触及，还是隔着一些距离好。哪怕是黑暗织成的网，看出去人影幢幢，灯火离离，也是疏离的美。

如果说古镇的夜忧郁，古堡的夜则略为惊悚。抵达蔚县的傍晚，天空阴郁，夜色沉得很快，西古堡的房屋由远及近，渐次退却，最终完全隐匿在黑暗之后。吃完晚饭，不知为何，突然想一个人走走，出客栈便是古堡大门，还没来得及进去，便听见一声凄厉的喇叭号子，划破沉寂的夜。悲怆的乐声相继传来，接踵而至的居然是一行出殡的队伍。吹打乐人在前，披麻戴孝在后，提着塑料瓶做的简易灯笼，就这么逶迤着进了古堡。而我竟也鬼使神差地跟上，和这样一支诡异的队伍走在古堡夜色里，并没有来得及害怕。放着牌位的轿子终于停留在古堡北门的寺庙里，人们开始抽烟等待，不知等了多久。夜晚视力本来就退步了不少，只觉得黑暗如大雪落下，逐渐覆盖了我，压得越来越厚重，最终要把我的感官完全屏蔽起来。突然长而沉重的喇叭再次吹响，尾音拖得很长——仿佛只有直击心魄的考问声，才能击碎这片最浓的黑。队伍又原路折回，等所有人走出古堡，乐声渐远渐轻，这个魔幻的夜方陷入沉睡，而若不是留下几张模糊照片，我会怀疑刚刚邂逅的，只是一个梦。

如梦的夜晚，也曾在岁晚的金陵城中不期而遇。秦淮河畔，大约是寒夜的关系，行人鲜见，游船冷落，只余迷离星火漾着六朝金粉，在清寒阴碧的水面上，无灯不寂寞，何处不阑珊。隐约间传来乐声袅袅，循声而去，一处临水露台上竟有戏装二人在唱曲，依稀是梁祝。他们在唱给谁听呢？环顾露台四周，不过我、友人还有路人一共三四个而已。这个问题无解，大概最好的答案就是静静听完这一场。黑夜是最好的幕布，咿呀不绝衬得戏中人更寂寞，水光、曲声、灯影、涟漪交织，恍如前尘往事。昔日繁华随着灯火的次第熄灭而黯然远去，最黯然的不是曲终人散，是还没等到曲终，人已散尽。

另一场夜戏，是在山里邂逅。丽水平田小村，八月照例酷暑难耐，只有山间的夜，才有难得清凉。闲逛中，发现村口祠堂热闹非凡，问了

才知道是一个婺剧团，要在这里演几个晚上的戏，于是在祠堂里凑了一会热闹。民间剧团有最浓的妆容，最艳的服饰，最俗的布景，你方唱罢我登场，戏台上的喧闹与明亮，似乎要竭力撼动些什么，谁知道刚冲出祠堂的高墙，就给夜色吞噬了。可能由于村民都赶去看戏，这个夜晚格外安静。眼睛容易蔑视幽暗未明的深奥，认为夜色里一切只剩平淡单调的黑，那便是错了。走到村子边缘，照理说天是黑的，山也是黑的，应该无从分辨，但星空意外地迷人，银河几乎触手可及，光线令人无法察觉地流转，投出山峦幽微的形影。耳边虫鸣不绝，风时而抚过我的脸，路边的植物沙沙作响，黑暗中原有如此多样的体验，我就像不懂美食的人，曾经都囫囵咽下，待开始细品，才发现错过那么多的滋味。

黑夜固然美妙，若在白日里去寻找黑色风景，是否只有徒劳？也许并不是，江南的村里，只消登上稍高处远眺，有的是片片乌瓦，鳞次栉比。从屋脊高处，顺势而下，俯仰相承，像是这个村子最美好浓密的黑发。日子久了，瓦上萌出的花草，就是簪在鬓发间的春天。雨在瓦上生，先落下的时候，瓦已湿成深色，有人唤它“青瓦”“黛瓦”，它更是“黑瓦”。大约渗透了南方的烟水气，黑瓦并不显得坚硬生涩，反而透出饱满多汁的亮黑色，仿佛挤一下就会有无数个故事滴落，那是瓦下的寻常生活。爱看雨落在檐瓦上的样子，只有深黑色才能显出雨丝的微亮，胆大的会在瓦上跳起，多情的会慢慢滋润进瓦缝里，顺流争相而下。雨归于大地，瓦归于天空，只有点点滴滴的絮语，归于这一刻听雨看瓦的人。

如果还有什么，那便是影子了，阳光下只有影子是黑色的，越强烈的光线，就有越浓黑的影子。那是吸收了全部色彩光芒，才能成就的黑，那么决绝、毫无退路，却依然灿烂生动。最朴素沉闷的颜色里，有最深情的烂漫。多年以后，当你爱上黑色，才会懂，有黑暗的地方，才会有微光。



出殡人手中的简易灯笼，衬得古堡夜色更浓



秦淮河畔，一场夜戏不知演给谁看

紫 Purple



言色之紫

一年中总有些晴朗的日子，尤其是夏秋间，在黑夜来临之前，天空会露出最短暂和美丽的颜色，只是一眼，便倾心千年。

紫色是一种很矛盾的颜色，历来褒贬不一，虽然只是品流低微的间色，却抵挡不住从帝王到平民的趋之若鹜，因而屡屡僭越，安立在等同甚至高于正色的地位上。人们喜爱它似花般嫣然，似光般魅惑，集红与蓝之所长：不失红色的火热深情，也不缺蓝色的辽远明澈。带着恰好的神秘，细腻而凝重，典雅又高贵，沉稳灵动之余还独具浪漫。紫色，无论爱与不爱，教人如何能忽视你？

紫



CMYK：11 53 0 40

“紫”从“丝”字，《说文解字》曰：“紫，帛青赤色。从糸，此声。”原本指以茈草染成的织物。早在先秦时期，诗歌中就有“紫罗裙”隐约可见，这个迷人的颜色早已深入人心。只怪它太迷人，尽管《释名》中说“紫，疵也，非正色，五色之疵瑕，以惑人者也”，代表着驳杂不纯的紫色没能跻身正色一流，但春秋霸主齐桓公偏不买账，率先服紫，以至于引领全国尚紫的潮流，导致要感叹“寡人好服紫，紫贵甚，一国百姓好服紫不已，寡人奈何”的局面。难怪孔子会有“恶紫之夺朱也”的批评。批评归批评，喜爱归喜爱，及至汉武帝，一代雄主也不能逃过紫色诱惑，成了首位确定紫色为御服用色的帝王，同时还把“金印紫绶”作为赏赐群臣的标配。由此间色紫逆袭成了象征权力与富贵的色彩，甚至凌驾于正色朱之上。

紫色在道教中也被视为至高无上，相传老子有紫气罩身，“紫气东来”便成了祥瑞之兆。天上最高位的神仙称紫皇，紫微星是天帝居处，紫禁城是人皇御所，紫色就此走上“色”生巅峰，傲视群色。直到明代朱元璋忌讳“恶紫夺朱”才废除了紫色官服，以朱替之。然而好紫的余韵，依旧萦绕多时，至今不肯散去。

丁香色



CMYK：25 39 0 0

顾名思义，丁香色为紫丁香花之颜色。紫丁香于春季盛开，香气浓烈袭人。未开时，其花蕾密布枝头，纤小文弱，给人以欲尽未放之感，故称丁香结。

唐宋以来，诗人常常以丁香花含苞不放，比喻愁思郁结，难以排解，写尽人间深重的离愁别恨。宋代王十朋称丁香“结愁千绪，似忆江南主”。丁香色便莫名沾上了闲愁几许。李璟有诗云“青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁”，到了近代，当诗人写下“一个丁香一样的/结着愁怨的姑

娘……”，眼前浮现的，想必是雨巷中那一抹紫色裙袂。

茄色



CMYK：58 90 63 83

茄色多指深紫色，即茄子外皮的色泽，也有说指浅紫色，即茄花的颜色。茄子最晚在西汉末已经从印度传到了四川，西晋嵇含撰写的植物学著作《南方草木状》中提到“茄树，交、广草木，经冬不衰，故蔬圃之中种茄”，此后渐渐传入北方。宋人有诗“黑紫生来似茄皮”，形象地说明了茄色为深紫偏黑之色。北宋钧窑以天青底色上变幻莫测的红紫色窑变而闻名，其中就有茄皮紫的踪影。惜今已传世无几，难睹其浓艳高贵之美。最世俗的蔬果与最高雅的宋瓷，在茄色上难得有了一次美妙的交融。

玫瑰紫



CMYK：18 91 18 2

玫瑰紫应是借用紫玫瑰的颜色来命名的。紫玫瑰在植物分类学上属于蔷薇科蔷薇属灌木，原产我国。玫瑰紫虽以玫瑰名，但并不是以玫瑰做染料。古时染紫，一是直接用紫草染，二是因紫草昂贵，而通过红蓝套染而得。《扬州画舫录》中《染房》一章有记：“紫有大紫、玫瑰紫、茄花紫，即古之油紫、北紫之属。”《景德镇陶录》卷三中《仿古各釉色》一节则记载：“均釉（有玫瑰紫、海棠红、茄花紫……窑变十种）。”此处的玫瑰非人们以为的舶来之物，如今的误读实是因翻译之混乱。现下，玫瑰成了表达爱情的通用信物，无疑也给玫瑰紫这个传统色

彩，镀上一层浪漫的光环，可见色虽以物名，更多时候却由心生。

葡萄紫



CMYK：91 84 40 43

葡萄自公元1世纪的西汉时期从西域传入中原以来，不但以其甘甜征服了先人们的舌尖，且以其美色为紫的家族添一笔浓彩。紫色系中有偏蓝的绀紫、偏红的赤紫，也有深沉的浓紫，葡萄紫便属于后者，没有玫瑰紫那样绚丽，而是在紫色中带了些深沉的灰。

据记载，吐鲁番地区于公元4世纪开始种植葡萄，唐代“太宗破高昌，收马乳葡萄种于苑，并得酒法”。唐太宗甚至在长安的皇家御苑中开辟葡萄园，并亲自监督酿制马乳葡萄酒，“酒成，凡有八色，芳香酷烈，味兼醍醐，即颁赐群臣，京中始识其味”。这来自西域的紫色琼浆，遂成了盛唐时宫廷豪门的时尚佳酿，风靡一时。至于落到器物上，闻名遐迩的钧窑就有葡萄紫釉色，至明清时期，紫釉中也有色如葡萄者。民国刘子芬《竹园陶说》中说到釉色，曰：“宋时紫色如熟透之葡萄，浓丽无比，紫定，紫钧，其器皆纯色。”这原本是外来水果的颜色，终于坐上了中国文人案头，成为珍贵的雅趣之色。

青莲



CMYK：64 92 0 0

青莲，其实指色调偏蓝紫的莲花色。莲花清净无染，多与佛教相关。青莲又非普通莲花，南朝梁江淹《莲花赋》有云：“发青莲于王宫，

验奇花于陆地。”传说观音大士生于王宫，坐青莲花上。佛教还以青莲比喻明澄的佛眼，《维摩经》中说“目净修广如青莲”。

唐代还有一个有趣的故事，传杜牧在湖州任刺史时，得知有户染匠家中的水池生有青莲花，便命收取莲子进献京中。不想本是青莲，到了京城就变成了红莲。杜牧找到染匠问其究竟。染匠道：“我家有三世治靛瓮，先以莲子浸在瓮底，大约浸一年，然后再种，必开青色莲花；倘若用青莲花结出的种子再去种，当然又返还本色，仍为红花了。”于是将浸过的莲子给了杜牧，送京植于池中，果然开出青色莲花，一时惊为神功。

李白自号“青莲居士”，写了不少有关青莲的诗句，如“戒得长天秋月明，心如世上青莲色”。因青莲与“清廉”谐音，也成为象征清正廉明，兼带修行洁净意味的信仰之色。从容满月，照耀青莲，从此，佛前青莲，便在清幽梵唱中，静静绽放在忘忧河上，与甘露为伍、星月做伴。若这一池青莲盛开，只归于浸染之功，大约无论佛祖与人臣都是不肯的。

藕荷色



CMYK：11 27 10 0

藕荷色，青莲色中加白粉而成。明度有些发暗，因色如莲藕而名。紫色是个比较复杂且难以把握的颜色。红与蓝的比例稍做变化，颜色就不同，自然色彩名也不一样。藕荷色还有色相的变化，深浅的不同——显然它们是采用套染技术染成的。据明人方以智的《通雅》记载，宋代仁宗时，京师染紫十分讲究，先染青蓝色，再以紫草或红花加染，得到“油紫”，即深藕荷色。

在尊贵的紫色系中，藕荷色恐怕最低调内敛，融合了粉色、灰色、紫色，有粉色的温柔，但又不会甜腻；有灰色的冷静，但又不会冷漠；有紫色的神秘，但又不过于妖艳。它是历代庶民均被允许穿着的衣色——幸而有了藕荷色，才使得紫色从庙堂之高，走入了寻常百姓家。

物色之紫

从何时开始，高冷的青色与温暖的红色不再隔河相望，走近、对视、交谈，并最终融入了彼此？紫便由此诞生。自然界中紫色少见而珍贵，故而，人们追求紫色器物并乐此不疲的心，便不可抵挡。

紫釉瓷

紫釉是一种晚熟的釉色，它的诞生晚于其他颜色。传说中钧窑在“宋时紫色如熟透之葡萄，浓丽无比”——第一批严格意义上的紫釉，应该在北宋时期钧窑的窑炉中问世。以铜为呈色剂，在高温下烧制出如此美丽斑斓的釉色，大概也出乎当时窑工们的意料。这意外的惊喜是陶瓷史上第一次冷暖色调的对视与交融。

“夕阳紫翠忽成岚”这句诗，非常形象地描述了钧窑青中泛红、红中泛紫的釉色。传统钧瓷瑰丽多姿，紫色就有玫瑰紫、茄皮紫、葡萄紫等多种色相。即便是那么浓烈的紫，也被先人们驯服为含蓄内蕴的力量，釉质乳光晶莹，肥厚玉润，周身还布满珍珠点、兔丝纹、鱼子纹和曲折迂回的蚯蚓走泥纹等生动美妙流纹，如宝似玉，捧出东方人领悟自然奥秘的宽厚之心。

钧窑烧制极难掌控，即便是同样的配方，色釉的薄厚、放置的窑位、温度的高低稍有差别，烧成的制品便有天壤之别，因此钧窑又被称作“钧无双”。以往认为钧窑入窑一色，出窑万彩，似乎窑变乃是天工，而非人力所得。其实细观钧窑，几乎每处色斑都可以清晰地看到当时的笔触。看似随意的一笔，似沾了千年的霞光，绚烂至今。

元代中后期，钧窑日渐式微，由另一种特殊的陶瓷来展现紫釉之美，那就是由琉璃釉演变而来的珐华瓷。珐华瓷烧结仅高出陶器100℃左右，与唐三彩相类，属低温釉陶瓷。琉璃釉多为绿黄色，色彩单一，而珐华彩比较丰富，有绿、黄、白、蓝、紫、黑等，特别是茄皮紫、葡萄紫，色泽透明鲜亮，历久而弥新。“珐华”一词源于方言俚语，意为粉花、粉画。由于晋东南人“法”“粉”不分，外埠人误将“粉花”听作“珐华”。当时，有“晋地琉璃遍天下”一说，无论皇宫庙宇，商宅权府，山西琉璃无处不在。山西大同明洪武十三年（1380）筑造的九龙壁，便是琉璃与珐华陶瓷的完美结合体。明中期以后珐华器从建筑构件走向庭堂，

紫色开始装点文人书房与案头。



钧窑紫斑碗（宋）



珐华瓷盖罐（明）

与低温珐华瓷不同，明代紫色釉以锰元素为主要色剂，以铁和钴起调色作用，将之掺和在含碱量较高的釉中低温烧成。因釉色像成熟的茄子皮一样光润，故有“茄皮紫釉”之称。《南窑笔记》中即有“铅粉石末，入青料则成紫色”的记载。锰作为一种色剂，其实早在珐华器制作上就得到广泛使用。而真正在瓷胎上使用烧制茄皮紫釉，至迟应在明早期的宣德年间。茄皮紫釉虽创制于明代，但以清代康熙时期的制品为最上乘。

民国刘子芬《竹园陶说》载：“古瓷不重彩绘，所有之器皆纯色，市肆中人呼为一道釉……其实高贵之品，自以一道釉为古雅，青花亦较五彩隽逸。世风渐薄，彩瓷风行，一世不知，古意既失，价值自低。唐宋人尚青，明清人尚红，近日西商则重紫，均窑紫器一枚，价值万金，安得起古人而正之哉？”由喜爱素雅的青白瓷，到重视浓郁的紫釉，与其看作世风渐薄，不如说是从清苦艰难的岁月走来，日子过得好了，难免要鲜花着锦，烈火烹油一番，而我们心中关押了很久的猛兽，仿佛只有对最浓重的色彩，才会低头。紫，便如此袭人而来。

紫砂

在宜兴丁蜀镇黄龙山一带的岩石之中，有一种特殊矿泥，色泽红而不嫣，紫而不姹，黄而不娇，墨而不黑。经过加工处理后，就可以直接制坯，熔烧出的成品似瓷非陶，颜色绚丽，此即紫砂。紫砂其实是一种双重气孔结构的多孔性材质，制成壶沏茶，原汁原味，香聚浓郁，是《长物志》中“既不夺香，又无熟汤气”的上品茶器。

紫砂是陶的一个特殊种类，由于缺乏充足证据，其起源一直颇受争议。镇江博物馆近年来在一座南宋古井里发现了两件紫砂壶。壶身、壶嘴、壶底用泥片捏成，壶颈部留有刀削痕，壶身留有很明显的手捏痕，并且上半截还施了釉，据考证是宋代酒壶。根据目前的文献资料和考古发现，用于冲泡散茶的紫砂壶从明代开始使用。明代由于朝廷下诏罢造团茶，同时散茶的冲泡得到倡导和普及，在当时著名的产茶和饮茶地宜兴，满足人们冲泡散茶的紫砂壶便应运而生。明周高起在《阳羡茗壶系·创始篇》中说：“金沙寺僧，久而逸其名矣，闻之陶家云：僧闲静有致，习兴陶缸翁者处，传其细土，加以澄练，捏筑为胎，规而圆之，刳使中空，踵傅口柄盖的，附陶穴烧成，人遂传用。”

紫砂壶作为紫砂最常见的器型，蕴含一种情怀，其灵魂可以说是文人趣味。相传宋代苏轼住在宜兴时，就喜爱一种提梁式紫砂壶。如今“东

坡壶”应是后世匠人所创，因为人们太爱苏东坡，也深爱着紫砂，所以一说到“提梁壶”总必称苏东坡。至明代，出现了“供春壶”。供春原是文人吴颐山的书童，多年侍读，受到文人习气的濡染，仿照金沙寺旁大银杏树的树瘿的形状做出了供春壶。晚明时大彬在泥料中掺入砂，开创了调砂法制壶，古人赞其“砂粗质古肌理匀”，别具情趣。并改前代尚大壶之风为尚精致小壶，“千奇百状信手出”，一变风范。这与时大彬游历娄东时，多与陈眉多、王世贞等文人名士交流有很大关系。清代名手杨彭年，索性与文人陈曼生合作：由陈设计式样，杨来捏制，再由陈于壶身刻制书画，最终入窑烧制成壶。难怪后世将杨彭年所制壶称为“曼生壶”。



乾隆御制诗文紫砂壶（清）



陈曼生制半瓦当紫砂壶（晚清民国）

紫砂泥料似幻如真，自明至今，泥色种种变异，别出心裁，最常见为紫泥、绿泥和红泥三种，取其本土，陶冶变化，砂烧成后的呈色不仅与原料有关，还与窑火的温度有关。紫、朱、黄三色为紫砂器的本色，其中最常见的还是紫红色。这种紫不张扬，不艳俗，有着与大地深处相连的气息，犹如繁华过后的沉寂。旧时天气旧时衣，旧日的落霞，在案头凝成一壶烟云。

紫檀

国人历来认为紫色祥瑞，紫檀这种良材，纵然长在深山人不知，也不免一朝惊艳，难逃被砍伐的命运。中国古代最早关于“檀”的记载，见于《诗经·伐檀》：“坎坎伐檀兮，置之河之干兮。”不过此乃青檀，并非紫檀。“紫檀”名称最早见于晋崔豹《古今注》：“紫旃木，出扶南林邑，色紫赤，亦谓紫檀也。”但以紫檀木打造器物的记载却是始于唐代。唐孟浩然《凉州词》诗借紫檀的纹理，写诗人的缠绵思念：“浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。”紫檀历来被做珍用，即使在盛唐，也只能制作小件器物，在明代文人李诩所著的《戒庵老人漫笔》里，记载了一则唐代女皇武则天为其宠禽打造紫檀棺材的典故：“唐武后畜一白鹦鹉，名雪衣，性灵慧，能诵心经一卷……居数日，立化于玉球纽上，后悲恸，以紫檀作棺，葬于后苑。”鸟尚如此，可见当时皇室之奢靡。

用紫檀做染料起于何时无法考证，但还是有蛛丝马迹可寻。晚唐五代曹松有诗“才子紫檀衣，明君宠顾时”，欧阳修《太常因革礼》记载六品以下服紫檀衣。北宋李诫《营造法式》则说：“若画松文，即身内通刷土黄，先以墨笔界画，次以紫檀间刷，其紫檀用深墨合土朱，令紫色……”

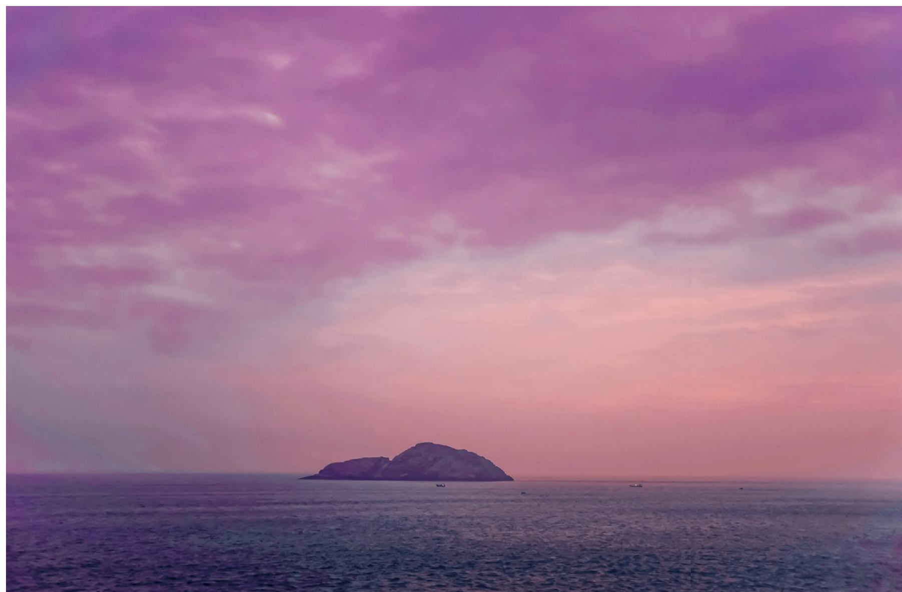
元代皇宫中不仅有以紫檀木为构架栋材建造的“紫檀殿”，禁宫大内的一些家具、器用、陈设等也都采用紫檀木制成。元末文人陶宗仪的《南村辍耕录》一书记载元朝大内延春阁的寝殿：“寝殿楠木御榻，东夹紫檀御榻。”

明永乐年间开启大航海时代，产于东南亚的紫檀恰好充当压舱物被带回，其色泽与良好的物理特性颇受宫廷权贵的喜爱，地位随之攀升。而文人们则发现了紫檀的沉穆雍容之美，倍加推崇。紫檀随后像一颗新星，登上历史舞台。国内紫檀短时间被采伐殆尽。随即，明廷乘风破浪，赴南洋一带“名为采购，实则掠夺”，所有大料都在这个阶段采用一空。及清代，能够采收到的紫檀木以小料居多，清代皇家所用紫檀木几乎全部为明代所采。明代紫檀家具传世极少，进入清代紫檀逐渐成为宫廷新宠，紫檀家具几乎为宫廷所垄断。它代表了中国古典家具的最高制作水准，集能工巧匠智慧之大成。北京故宫博物院所藏“紫檀四开光坐墩”“紫檀束腰带托泥宝座”便是范例。

紫檀因其落落不凡的气质为世人所爱。其色彩绚烂而幽静深沉，历时愈久而色愈显，愈有光亮。从宫廷到民间，对紫檀都有一种说不出的情结。最难得的是紫檀不易变形，遇热遇冷遇干遇湿都能应付自如。唯其不变，才是沧桑变幻中最高贵的品格。



故宫博物院藏紫檀宝座（明）



花鸟岛的晨，没有等到日出

行色之紫

只要在晴朗的日子里出行，无论去山川还是城市，我总会找机会看一眼日落时分的天空，只为它偶尔赐予的惊艳。平素里无奇的天色，在此时也许会呈现一种梦幻颜色。白日与夜晚交接之时有奇特的魅力，它缺乏明亮丰盛的光影与色彩，看似索然无味、乏善可陈，但如果有足够的耐心，就会邂逅一个完美的傍晚。云彩先被染成淡粉，渐渐天际被点燃，随即，浓郁的紫焰会吞噬掉一切轻盈。夜幕沉下之前，紫色将唤醒所有即将沉睡的云彩，仿佛末日狂欢般魔幻。日本人喜欢把黄昏前的一段时间叫作“逢魔时刻”。他们笃信这是一个被诅咒了的时间，所有的邪魅和幽魂都会在这时候出现在天空中。而单独行走在路上的人，会被迷惑而失去灵魂。也因为蒙蒙余光中，前途不知道来者究竟是人是鬼，所以见面必先问“誰そ彼？”，即“来者何人？”。所以沿袭至后世“谁彼”这词能指代黄昏或清晨时刻。摄影人钟爱的曙暮之辉便出现于此时，所以我想，那些着魔的人，与其说被魔鬼迷住，其实应该是受到晨昏之美的蛊惑吧。

我曾在额尔齐斯河畔等过日落，紫红色的火烧云坠落水中，熙攘尘世与秋水长天就隔着一道烟霞的距离。我曾在最后的暮色里爬上德天瀑布旁的废墟，云朵不分国境内外，格外默契地一同醉成玫瑰色。它们是

不是把瀑布错当了美酒痛饮？我还在台风来临之前的花鸟岛上，清早跑去海边看日出，云层毫不意外地厚重，遮天蔽日中却酝酿着异乎寻常的力量，深蓝的海天在短暂的几分钟里，转为深粉，继而魅紫，还未待有什么喷薄而出，又仿佛耗尽了一切力量，缓缓淡为平静的灰。这样的时刻也许不会太多，但它那么美。我们都不是时空之外的自由人，总堕入自己编织的庸常之中，有空的时候，不妨等等日出日落，等到了是惊喜，等不到是希望——至少还可以期待明天。

美好的天色只是偶然，大地上的紫色却不会辜负春光，总在早春二月如期而至。我不知道二月兰是野生还是人工种植的，惊叹于它竟有如此巨大的生命力！每每当你留意时，它已经开遍山野、丛林、河畔、园中，甚至在水泥森林的夹缝中都能看见它摇曳的蓝紫色。一枚小小的紫色花朵并不起眼，可一片花海呢，能把路过的风也染成紫色。古人以“紫陌”来形容帝京的道路，我想郊野才是真正的紫陌。难以计数的二月兰跃然于阳光下，如同闪着淡紫色波光的锦缎，裁给春天做嫁衣正好。可是江南的春光太美，水涨花开，云兴霞蔚，那么多名花尚且来不及妆点，又怎会顾及微末的野花？在兴化李中湿地的水杉林间，紫色碎花散落一地，灿若星辰，女生看了都喜欢跑过去拍照，却叫着“薰衣草，薰衣草！”。



额尔齐斯河日落

二月兰似乎毫不在意，保持着如此谦逊、如此低的姿态，谦逊到多数人都不知它的名字。它的身材渺小，有些刚刚露出地面，仿佛它来到这个世界，只需要探出头来看一眼就满足。可是因为看到的一切太奇

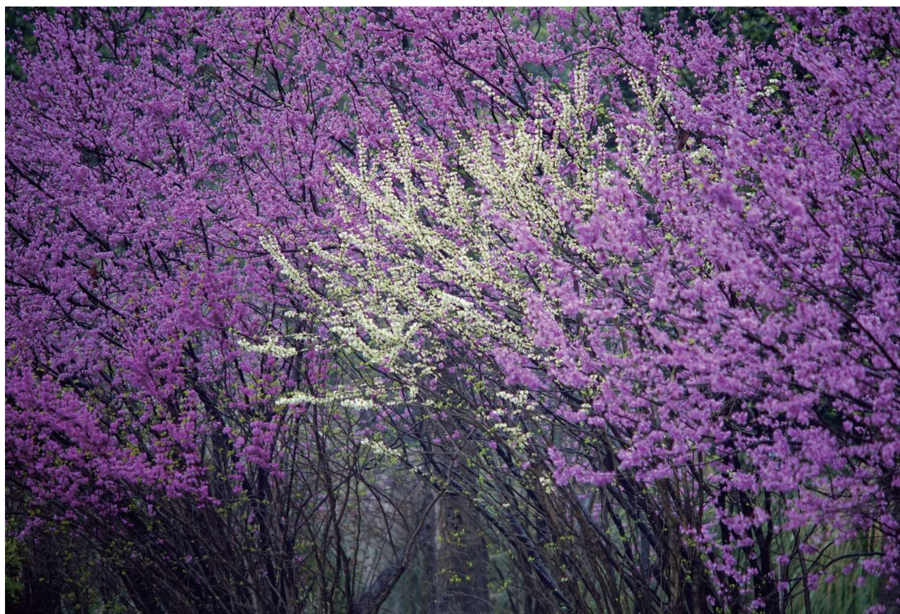
幻，一眼就变成了一季。好奇的紫发宝宝们，就这样趴在地上，看春天怎么来，怎么去。

在二月兰渲染出的紫色上，还有浓淡不一的笔触在延续，满纸斑斓读出来就是活的字眼，闪耀着，奔跑着，雀跃着，仿佛没有退路般，生怕别人看不到，用尽全力去怒放。先是二乔玉兰开了一树的淡紫薄白，随风点头，却偏无语，全不顾春意喧，我自沉默一隅。樱花怒放的时候，紫荆也爆出密密的花苞，大片织成的浓紫，似乎摸一下就会漾开来，洇到雨后近乎透明的空气里去。谷雨前后，紫藤争相垂下它浓密的发，不必成行成片，只在粉墙黛瓦间探出一棵，紫雾蒙蒙，就是马头高墙里的一场春梦。紫丁香开在暮春，可我似乎从来不曾留意过，仿佛它不是开在现实世界里，而总是开在心有千千结，开在忧伤的字里行间。夏末秋初的空白，一树一树的紫薇却无所畏惧地迎骄阳绽放，“谁道花无红百日”，无数细密的紫色小花，仿佛都有默契似的，抱团而立，持久不谢，成就着紫薇绵长百日的花期，点缀于亭边榭畔，是此时园林中唯一的亮色。万紫千红时的盛开并不稀奇，百花凋零后的怒放，才是珍贵。

花季的紫色并不鲜见，可是另一种生机蓬勃的紫，却不在花的本身。南方常见的三角梅，花很细小，黄绿色，三朵聚生于三枚苞片中，反而外围的紫红色苞片大且美丽，常被误认为是花瓣，因其形状似叶，故称为叶子花。初识三角梅是在厦门，大街小巷、院里墙外，抬头就是紫红的影子，成团地抱在一起，熠熠生辉，好像它的热烈是不需要力气的。也难怪三角梅有一种豁达坦荡的精神，它对生活从不过分索取什么，有阳光、水分便能肆意舒展。开时纷纷，待到凋零，也是纷纷，我见过痛快的开与落都在南国。每次去和顺古镇，总会遇见一场雨，西南边陲的雨，来得快也去得快，青石路上的积水还没退却，傍晚的斜阳又在西天露了半边脸。餐馆前的三角梅，风雨后乱紫一地，仿佛是不能归家的侨乡人，散落天涯，终老异国。晚饭时间后的古镇开始安静下来，天色如洗，远处的云彩泛着与落花相近的粉紫，不知哪个客栈的灯已经为晚归的游人亮起，直到天边最后浓紫黯然寂灭，夜色，才终于眷顾这个即将沉睡的边镇。



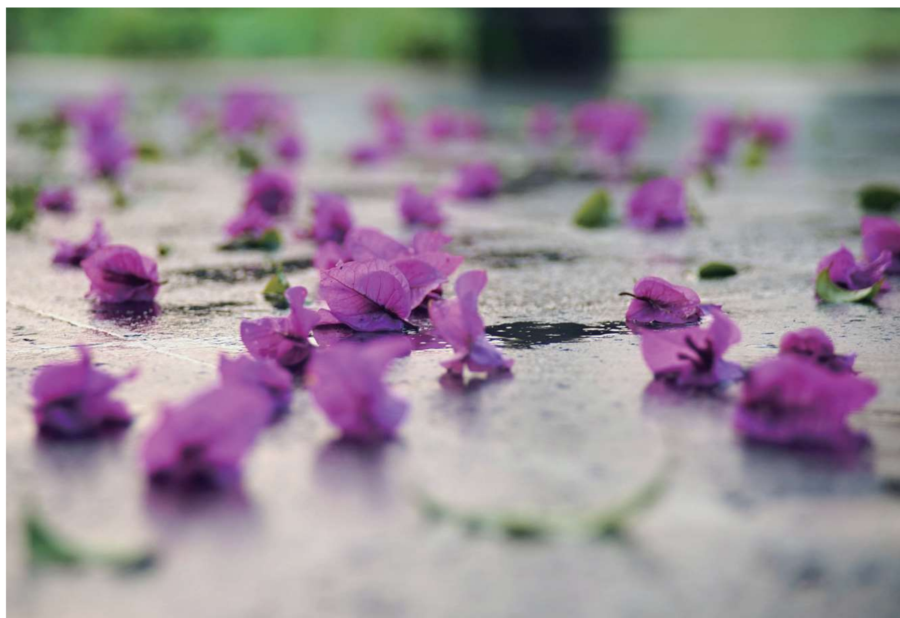
玉兰开在风里



怒放的紫荆间，夹杂着早樱



紫薇花期很长，填补了春夏间的空白



雨后，三角梅落了满地

纵然烈焰繁花般存在于人间，因为天性里带了蓝色，紫便比红更多些仗剑天涯的冷调。或者，它似一种风华绝代，细腻而凝重，悠远而成

熟，也曾鲜衣怒马地走过千山，以万众瞩目之姿，向你而来。

绿 Green



言色之绿

自然中最不可忽视的颜色大概就是绿。层次分明的绿色，浓浓淡淡、深深浅浅，交织成生命的底色，和煦却不热切，宁静但不清冷，把光芒和香气收敛成一种向内的力量，明白预示着一个即将茂盛的季节。

绿色是生机，当先人们走进山林，入眼是木叶初发，千峰染翠。绿色也是沉默，藏着太多欲语还休。凝碧池头，有着沉淀一切的力量。在夏天离开之前，你无法不去注目，这平凡低微，却又无处不在的无尽之色。

绿



CMYK：65 0 37 30

“绿”通“菉”，原义指一种草，《诗经·小雅》就出现“终朝采绿，不盈一掬”的诗句。然而同样在《诗经·卫风》中，也可以见到“瞻彼淇奥，绿竹猗猗”，因此绿也是一种古老的颜色。《说文解字》中有说，“绿，帛青黄色也”，先人们早已认识到，黄色与蓝色叠染，便能得到绿色。

如果说青是万物初生的颜色，那么绿就是众生最繁盛的颜色。尽管自然界中入目尽是绿色，从微末小草到参天大树，这种清新明亮的色彩俯拾皆是，古代还是将绿看作东方间色，地位自然不能如正色来得尊贵。漫长的岁月里，绿都屈居于最低贱的地位。唐代曾有记载：“绿帻，贱人之服也。”可见绿头巾，从古到今都不受待见。绿色即使有幸作为官服，也是下层小吏所用。纵然“绿窗人似花”，也不过是贫女之室。可是这郁郁葱葱的绿，从来不管人间的褒贬，年年携着春风夏雨，依约而至。

翠



CMYK：98 0 82 0

《说文解字》中记载“翠，青羽雀也”，“翠”的小篆，也像是只展翅飞翔的鸟儿。《博物志》中说有种鸟叫“翠翡”，后人称雌鸟为“翠”，雄鸟为“翡”。翠鸟的羽毛明艳，故而翠也应是一种明快柔和、具有浓郁生机、有光泽的绿色。

登过积翠的寒山，路过晴翠的荒城，寻芳上过翠微，听鸟拂过翠柳……在无数“苍翠而欲滴”的山林间，那些诗句变得格外鲜活动人。除

了表示绿色，翠有时也形容颜色鲜明，是以会有“一朵妖红翠欲流”之句。此处的翠已经不是颜色，而是来形容红的鲜明程度。

翠还是珠宝的代称，只是唐代“懒修珠翠上高台”的女子，戴的可不是明清才开始使用的翡翠，而是用翠鸟蓝绿色羽毛制作的首饰。岁月如洗，金银褪色，宝石半残，而那青翠蓝绿底色，却如从未经历过时光淘洗般历久弥新，惊艳到令人炫目。谁料这唯一一种生灵与器物结合之美，对于翠鸟，却是一种美丽的危险。美是这样轻盈，如展翅的翠羽；美的代价，从来又是那么沉重。

碧



CMYK：90 0 34 35

“碧”，由表示玉石的“王”、颜色的“白”和属性的“石”字组成，《说文解字》更是明确地说“碧，石之青美者”。《山海经》里也有记载：“又西百五十里，（曰）高山，其上多银，其下多青碧……”可见其本义应该指一种青绿色玉石，或许就是如今的和田青玉与碧玉，后引申为与玉色相近的青绿。

其实古人关于“碧”也许还有一种理解，就是通透、清澈。在诗人笔下，是“碧波新涨小池塘”的河水，在道家眼里，是“上穷碧落下黄泉”的天空。碧大概还是绿色系中最具正能量的代表，《庄子》有典：周朝忠臣“苌弘死于蜀，藏其血，三年而化为碧”。“碧血丹心”便成了能青史留名的赤忱忠诚。只是那执着不灭，最终化为碧玉的苌弘之血，是为了忠，还是为了不能释怀的恨呢？碧色，不仅是一种融合了情感的色彩，更是一种有着色彩的情感。

葱色



CMYK：90 7 73 0

明亮而富有朝气的葱色，来源于可作调味品的草本植物——葱。唐韦应物《游溪》有诗：“缘源不可极，远树但青葱。”浅绿又略显微黄，是草木苍翠初盛时候的样子。

葱还能表示成长期间的年青时代。青葱岁月，是一个更形象化的用词，表明人生像青葱一样，虽不成熟却已有味道，辛辣、刺激。但这种辛辣没有岁月的磨砺，肯定不是真正的辣、真正的痛楚，多少还是带有无病呻吟、为赋新词强说愁的味道，所以青葱实际是辣中带甜，一种有着少年美好气息的颜色。

艾绿



CMYK：27 11 27 1

艾绿，顾名思义是艾草的颜色，绿中带着苍白。这脆弱而鲜嫩多汁的色彩，与女子有不解之缘。“彼采艾兮，一日不见，如三岁兮”，艾草早在《诗经·王风》中就承载过对采艾姑娘的殷切情思。艾色可以形容美色，故有“知好色，而慕少艾”之说，少艾就是指少女。如果一定要比作女性，现实中的艾草更像是全能的母亲，且不说全草入药，还是中医艾灸的主要材料。民间每逢端午，家家户户悬挂艾草以辟邪驱虫。鲜嫩的艾草和糯米粉按一定的比例和在一起，包上花生、芝麻及白糖等馅料，就是清明时节南方人喜食的青团。咬一口，齿颊间是清淡悠长的青草香气。

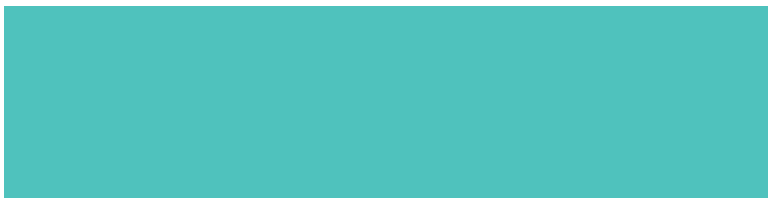
豆绿



CMYK：44 0 83 0

豆绿为浅绿偏黄、如青豆般翠绿可人的颜色。豆乃是寻常之物，豆绿看似平凡无奇，却有名花名器以之为名。豆绿是牡丹四大名品之一，唯一纯正的绿色珍品，花为绣球形，初开时呈青绿色，盛开时颜色渐淡，阳光下花色变白，清爽雅致，风韵脱俗。《亳州牡丹史》载：“更有绿花一种，色如豆绿，大叶，千层起楼，出自邓氏，真为异品，世所罕见。”在古瓷中，汝窑豆绿色釉，与天蓝、天青、月白并列，以其高雅、古朴的色彩闻名。许之衡《饮流斋说瓷·说彩色》载：“豆青、豆绿，此二色宋哥弟窑为最盛。哥窑多作豆绿，弟窑多作豆青，皆滋润莹泽，至为可爱……”用最平凡事物的颜色，去形容最名贵的花草瓷器，古人就是这样任性，也是这样真挚可爱。

石绿



CMYK：63 0 30 0

《本草纲目》载：“石绿，阴石也。生铜坑中，乃铜之祖气也。铜得紫阳之气而生绿，绿久则成石，谓之石绿。”石绿是由孔雀石研制而成，通常呈粉末状的传统颜料，孔雀石含铜，因其颜色和特有的同心圆状的花纹犹如孔雀羽，故名。

早在古埃及，孔雀石便被用于制作饰品，甚至用其粉末为眼影。殷商时期，孔雀石传入中土，最初主要用作饰品，唐代始作为绘画颜料使用。天竺佛教色彩观认为，石绿与胶质调和，可以描摹出静谧和谐的佛国精神。佛教东传，自魏晋时期兴盛，受到佛画影响，中原绘画的传统红黑基调，也逐渐转为青绿。至北宋青绿山水发展最盛，陆游《旅游》

诗云“螺青点出暮山色，石绿染成春浦潮”。石绿经久不褪，只是这曾经渲染过的千里江山，早已沧桑几度，人物两非。

鸭头绿



CMYK：89 49 70 8

唐代颜师古《急就篇》注：“春草、鸡翘、凫翁，皆谓染采而色似之，若今染家言鸭头绿、翠毛碧云。”或许古人所指鸭头绿是有两层意思：一则当然是指一种如野鸭羽毛般的绿色，二则是指折光变色现象。所谓鸭头绿，就是像绿头鸭羽毛那样在阳光下能幻化渐变的色泽。

从李白的“遥看汉水鸭头绿，恰似葡萄初酦醅”、苏轼的“何人吹断参差竹，泗水茫茫鸭头绿”，到王安石的“含风鸭绿粼粼起，弄日鹅黄袅袅垂”，唐贤宋人开启了以“鸭绿”指代水的先例，美丽别致的鸭头绿，被用来形容水色，或直接用作春水的代称。

颜色以外，鸭头绿还是一种文房珍品，甘南洮河自古以产洮砚而闻名，鸭头绿为洮砚中极品，黄庭坚有诗云：“久闻岷石鸭头绿，可磨桂溪龙文刀。莫嫌文吏不知武，要试饱霜秋兔毫。”可以温柔若水，也可坚硬如石，变幻莫测的鸭头绿，总能牵绊文人们的眼睛或者心思。

天水碧



CMYK：55 12 36 0

诗意的颜色总在不经意间获得，正如奇幻的传说总发生在末世。相传金陵将亡前数年，南唐李后主宫中人揉蔷薇水染生帛，一夕忘收，为

浓露所渍，不想色泽竟然加倍鲜翠，惊喜的帝王从此便下令但凡染坊染碧，必经宿露，并称为天水碧。

染着朝露的碧色，应该是浅绿中的一种，但似乎这样奇异的颜色已非人力可得，因过于美妙而被笼上了不祥的阴云。待南唐被宋太祖赵匡胤所灭，后人笔记中“天水”被附会为赵氏老家，“碧”音同“逼”，由此便总结为“言天水碧者，世谓逼迫之兆。未几王师果下建业”。原本风雅浪漫的颜色，就此染上了亡国之血。好在没有什么是时间不能冲淡的，后人诗中的天水碧，已经看不到多少与李后主相关的哀痛与怜悯了。无论“夜雨染成天水碧，朝阳借出胭脂色”中的淡雅，还是“袂飘天水碧，裙溅郁金黄”中的明媚，天水碧终于走出了深宫之墙、黍离之悲，走入了寻常风景、烟火人家。

物色之绿

草木葱茏，春生夏长，天地间入眼皆有绿色。远远早于人类出现的绿，曾经注视过多少物种的诞生与灭亡？却从来没有一个物种像人类那样，试图创造出重现这自然之色的器物。仿佛天生具有冷静客观的气质，绿始终沉默着、观望着，不言盛景也不叙深情。

绿釉瓷

陶器的色彩也曾斑斓，但在氧化作用下却“譬如朝露”，转瞬即逝。釉的诞生才让我们有幸见到千年之前的色彩。西汉武帝时期出现了一种表面挂铅釉的陶器铅釉陶，它以黏土做胎，以铅的化合物作为其铅釉之基本助熔剂。铅釉大约在700℃即开始熔融，属于低温釉。它的主要呈色剂是铜和铁，在氧化气氛中烧成。铜能令陶器最终呈现出美丽的翠绿色，铁则能令其呈现出黄褐色。两相比较，浓重美丽的绿釉很快压倒黄釉，风靡一时。但是绿釉陶虽风行，并不在日常所用，反而是充当了冥器角色，人们相信死后还能在另一个世界享受奢华。所以绿釉的陶器，有灶台、有水榭、有牛羊、有谷仓……虽然微观，却面面俱全，仿佛要用最生机勃勃的色彩，来创造一个死而复生的世界。

绿釉在汉代昙花一现，达到高潮时却戛然而止。三国两晋南北朝时期，已经很少见单纯绿釉。但在这时，北齐诞生了白釉绿彩。与低温绿釉不同，工匠们在施好透明釉的白瓷上，点上含铜的原料，经过高温就

烧成了白釉绿彩瓷器。白绿色调对比明快而淡雅，别有风情。河南安阳范粹墓出土的两件白釉三系罐和一件长颈瓶都饰有绿色条彩，这是目前所见最早的白釉绿彩器物。唐代长沙烧制了不少白釉绿彩瓷器，洁白的釉色辅以淡绿的纹饰。仿佛这绿彩只有在白釉底色上才更静谧，而白釉只有经绿彩的衬托才更素雅。此外，唐三彩中，绿釉也是主要色调，它的表现方式有两种：其一是与其他釉色混合使用，交融色彩以达到斑斓绚丽的效果；其二是绿釉单独使用，或用以装饰陶马、陶骆驼的鞍鞯，或用以表现人俑的衣着等局部。

以渔猎为生的契丹人逐水草而居，对于绿色的喜爱顺理成章。辽代绿釉多以水器为主，既有异域风浓厚的皮囊壶，也有设计奇巧的倒流壶，还有佛家使用的净瓶等。至两宋，最让人津津乐道的无过于“绿定”了。定窑绿釉器物未见有记载，长久以来即便有实物传世，也被认作其他窑口的产品，或不能完全确认是宋代定窑的产品。尔后，终于在定窑窑址的发掘中，出土了绿釉刻花龙纹的器物，由此确定了宋代定窑有过绿釉的烧造。同时期磁州窑也烧制了不少绿釉器物，故宫曾藏磁州窑绿釉瓷枕，上有《咏瓜》一诗。盛夏时节，午荫闲淡，古人吃了香瓜，枕上绿瓷，于竹簟上小寐片刻，这应是在办公室里吹空调的我们，无比企慕之生活吧。



白釉绿彩长颈瓶（北齐）

元明时代绿釉的品种较少，以孔雀绿釉和瓜皮绿釉为主。孔雀绿又称法翠，以铜为呈色剂，以硝酸钾为主要助熔剂，在氧化气氛中以低温烧成，呈现出透明的蓝绿色。因其色泽酷似孔雀羽毛、鲜艳亮丽而得

名。到了清代，绿釉厚积薄发，终于迸发出蓬勃之势，尤其是在康雍乾时期，绿釉的烧造达到鼎盛，品种十分丰富：仅仅是一种绿釉，就有湖水绿、松石绿、郎窑绿、秋葵绿、鱼子绿、葱心绿等。这些让人听名字就能浮想联翩的美妙色彩，到了实物身上，只能让人感叹语言的匮乏。

绿釉，在古代陶瓷中始终未能成为重要而普遍的釉色，更没有在颜色中占据过主导地位。绿色，在古人看来不是一种纯粹的颜色，而是间色。由绿而枯，由枯而绿，是生命的轮回，也是古人对重生的祈盼。绿，从来甘为人们的精神寄托。



釉陶瓔珞穿带壶（辽）



景德镇孔雀绿釉花插（清康熙）



绿釉菊瓣盖碗（清乾隆）

翡翠

“翡翠”两个字，从齿间蹦出，似乎天然就是清脆可口，美好得仿佛绿叶挂起的晨露。它原是一种水禽的名字，赤色羽毛的雄鸟称“翡”，绿

色羽毛的雌鸟为“翠”。东汉《说文解字》谓：“翡，赤羽雀也；翠，青羽雀也。”后来人们把有同样颜色的美玉也称为“翡翠”。翡翠虽有红、黄、白、黑、灰、蓝和紫之色，但数百年来人们追求的，还是那青翠欲滴的东方之绿。

翡翠之名由来已久，但何时有了翡翠，至今仍然有待考证。北宋欧阳修《归田录》卷二载：“余家有一玉罂，形制甚古而精巧，始得之，梅圣俞以为碧玉。在颍州时，尝以示僚属。坐有兵马钤辖邓保吉者，真宗朝老内臣也，识之，曰：‘此宝器也，谓之翡翠。’云禁中宝物皆藏宜圣库，库中有翡翠盏一只，所以识也。”由此可见，翡翠指绿色玉石由来已久，且至迟在北宋时，已被视为珍宝。或许古之“翡翠”与今之“翡翠”系同名异质，毕竟我国至今不见具规模的矿床，翡翠矿石都是由缅甸转入云南。所以，又有一说：在翡翠由缅入云南时，为了区分和田翠玉，而称呼其“非翠”，之后再经过时光沉淀，演化成了“翡翠”。寸开泰撰写的《腾越乡土志》记载：“腾为萃数，玉工满千，制为器皿，发售滇垣各行省。”出产翡翠的缅甸勐拱、密支那一带，距我国云南边境只有一百多公里。在明朝万历年间，此地曾属永昌府（今云南省保山市）管辖。从明末始，翡翠由云南腾冲、瑞丽等边城进口，已有四五百年的历史。

清朝统治者是来自林海雪原的满族，其信仰的萨满文化对柳图腾有着无比的崇拜之情，这份崇拜也体现在满族对绿色的渴望和对生命的追求。翡翠鲜艳欲滴的绿，犹如繁盛的柳叶，正与他们的绿色之好不谋而合。纪晓岚在《阅微草堂笔记》中撰，在其幼时，时人“不以玉视之”，于是有“不过如蓝田乾黄，强名以玉耳”。可见在清代早期，翡翠并非十分名贵之物。不过到了他成年后，“今则以为珍玩，价远出真玉上矣”。不知道纪大人是不是曾为没有多屯点翡翠而扼腕？

翡翠在清朝“人气”之所以能迅速增长，得益于其中一位“骨灰级”粉丝——慈禧太后的推崇。慈禧太后对翡翠有着几近疯狂的热爱，在她居住的长春宫里，随处可见各色翡翠用品，从碗到筷，从摆件到首饰……君子佩玉，自古都是软玉。软玉的温润，似乎能中和男性的刚硬锋芒。但这个曾经掌握无上权力的女人，却反其道行之。或许，她试图从翡翠这种硬玉新贵中，汲取一些强势坚韧的力量。

翡翠的真正定义，是以硬玉矿物为主的辉石类矿物组成的纤维状集合体。然而无论科学解释如何，它从来都是珍贵美好的代名词。同为石头，只因那“水边飞去青难辨，竹里归来色一般”的翠绿，便从此天上人

间。



翡翠雕件（清）



翡翠印泥盒（清）

绿松

因“形似松球，色近松绿”而得名的绿松石，在数千年的文明时光中，有很长一段时间用的是另外的名字，“甸子”“甸子玉”或者“碧甸子”，“绿松”只是它自清代沿用至今的名称。

早在新石器时代早期的裴李岗遗址、舞阳贾湖遗址等文化遗址中就已经发现了一些绿松石饰品，其年代距今约七千年。这些绿松石饰品甚至可以称为中国最早的玉器制品；也就是说，在中国，绿松石是古先民最早选择用于装饰的天然宝石。

夏商至春秋战国，绿松石文化发展迅速。在河南偃师二里头遗址发现的绿松石废料坑，出土的绿松石制品达数千件，同时期还首次出现了绿松石玉人。春秋战国时绿松石的使用开始从中原向边境地区扩展。相比于其他珠宝，绿松石还是中国最早被用于镶嵌的宝石之一。其中最著名的是楚国贵族墓中出土的越王勾践剑，这把青铜剑剑格背面就是使用绿松石镶嵌成的花纹。另外，在苏州真山九号墩吴国国君墓中出土了大量的绿松石贝，据推测当时是作为货币使用，这也是人们首次发现绿松石的这一用途。

秦汉时期，除却中原地区，在北方匈奴的墓葬中也有发现绿松石的双孔扁珠。唐代文成公主进藏时，带去了大量的绿松石，用以装饰拉萨的大昭寺。如高原上一“错”再“错”的美丽湖泊，藏族对有着相似颜色的绿松石格外崇敬，视其为护身符。藏族史诗《格萨尔王传》中，绿松石作为王公之间最重要的见面礼被记载下来。在西藏不论男女老少，几乎每个藏民都拥有被视为灵魂宝石的绿松石饰品。绿松石还被大量制成宗教用品，在藏民们看来，被神佛眷顾的绿松石只应天上有，理应奉还给神佛。在清代，绿松石因其“色相如天”深受宫廷喜爱，被称为“天国宝石”。作为权力与财富的象征，千年走来，绿松石似乎从来就不曾衰落过。

在中国古代的四大名玉之中，绿松石是唯一缺乏透明质感的材料，同时又是其中颜色最为浑厚丰艳的。无论从古今的时间经度，还是从中外的地域纬度来看，绿松石都备受追捧，这种独特的颜色之美能够穿越时间空间。小小一枚，投入历史长河，却引起人们的审美共鸣。如果形象地来比拟的话，中国的青绿山水画中常用到石青和石绿颜料，绿松石就同其中石绿的颜色效果一样，如远山草色生绿；而对于绿松石中褐黑

色的铁线，则可以花窗纹样相比，那犀利的铁线交织出的网格，就像苏州园林花窗上不规则的框格，似花草，似冰裂，似文字，被割出的空间，同分割它的线条一起构成超越现实的绿松石之美。

集“石”的质朴原始和“玉”的温润艳丽于一体，在历史上，绿松石是神性与人性兼备的灵物，是东西方人共同挚爱的饰物。而究其原因，或许只是那给人万物复苏之感的颜色。在绿松石这儿，石头最是无情，亦最是至情。



铜镶松石蛇衔蛙（汉）



金镶绿松石盒（清）



行色之绿

在不能远行的早春，我会去植物园。喜欢水杉萌出茸茸的新绿，被春雨笼着，迷蒙初醒的样子，而它们却也不失挺拔，沿路只要种上两排，就是让人乐意散步的林荫道。“新绿”两个字，只有在早春才能体味它的柔软可爱，草木萌芽时的呢喃，扫过你面颊时有难耐的微痒。这个季节有初生，也有凋零。香樟最是忙活，抖擞枝干，纷纷叶下，树冠上的新叶却如春潮般涌现，葱翠的歌谣被反复吟唱，字句散落满天如雨。落在春天里，叶子大约也是甘愿的，旧的东西总在为新的铺路。只要是晴天，园子就开始温热起来，可我更喜欢雨中的它，而倘若在黄昏时雨势渐收，游人散却，就是植物园最美的时刻。草木吸足了水分，绿得仿佛能听见生长的声音。而当满月从林间升起，山茱萸的蓓蕾在枝条上爆开，那画面更是美不胜收。与它的鲜红秋实相比，黄绿色的花低调缄默，沉静得让人怅然，却又能让人想起关于山谷里的一些事物。或许它来的地方，有溪水、鸟鸣，与踩过落叶的脚步声。

暮春三月，花草渐乱人眼，山林满目青翠，盛产最美的色彩与最香的滋味，这是一个怎样被眷顾的时节啊！如此斑斓的天地中，我却独爱茶园里纯粹的绿。七点之前出门，一切都还是静谧的，阳光比大地苏醒得更早，已经开始给沉睡的墨绿镀上微妙亮色。从龙井村信步往东沿龙泓涧行，草亭茅舍都挂上了新茶的招牌。清晨人踪少见，只有溪声潺流，鸟鸣婉转，似在与人招呼。路过茶园，拾级而上，看采茶的妇人们一阵忙活，过秤交割后相继离去，只余下阿婆一人收拾，问了才知道方才的妇人是她雇来的采茶工。阿婆先是抱怨了几句外地人采摘的叶芽太粗糙，做不成好茶，又叹人工贵、茶价低，茶农的钱都被茶商赚去了。“不赚钱也要忙，否则看这些绿油油的茶树长出新芽，不采心里难受”，嘟囔着，她转身又忙开了。被阳光雨露滋润过的茶园新绿，有时比五色花草更能牵绊我们的目光，正如淡似无味的龙井新茶，有时比五味食材更能读懂我们的舌尖。茶就是乡愁最好的解药，浓也好，淡也好，都是这一杯的味道；甘也罢，苦也罢，都是这一饮的过程，少了哪个都不圆满。

梅雨前后，风物最是迷人。万物在天光下日益清明起来，却还没有溽暑来折腾，绿意和煦却不热切，默默守着盛夏来临前的温柔与沉默。

找一处水边住下——不必是名湖大川，只消杭嘉湖平原上随处可见的河边池畔，就可以偷得浮生半日闲。一夜蛙声响在一枕黑甜里，早起去河边走走，天色还未苏醒，河水不见得清澈，却凝着深深碧色，有着沉淀一切的力量。青萍野菱肆意铺陈，藏着太多欲语还休。等初升的太阳穿过林子，梦呓都化为叹息。水面涟漪轻漾，小荷点头，犹半遮面，近乎透明的绿和晨光一样清朗，燥热刚起时教人看了心生凉意。举目是生机盎然的野趣，却还带着一丝烟水弥漫的青涩。这片绿是未成年的，它带着所有即将丰满的美好，奔赴一场万物的盛宴。



采茶人



新茶的绿，是舌尖的乡愁

若是去山里也极好，山不在高，却在于幽。曾在武夷山中遇雨，但闻穿林打叶，鸟鸣泉咽。穿狭道，过幽谷，苍苔满石阶，翠色湿人衣。行至碧石岩茶厂小憩，四顾满山寂寂，茶园吸饱了水汽，薄雾抹去了远山的轮廓，空气里是不轻不重的茶香味道。我爱极了这样的山色、风的温度、雨落的声音。静谧的绿漫过眼前，一切都干净得不落痕迹，仿佛连闲愁也不该有。待雨霁后再访止止庵，四下无人，唯有草木清嘉，犹记前年来此地，繁花似雪，落英缤纷，如今已是绿树成荫，青梅如豆，真是树犹如此，人何以堪。到底不该辜负时节，酸涩难食的梅子不妨拿来泡酒，虽不善饮，在不能出行的雨季闻一下，便足以解相思。梦里不须醉，只要带我再去看一眼初夏的绿，若淡、若深，半浅、半浓。

所有的绿色要在一场夜雨后成年，盛夏在不远处等我，每一个即将茂盛的绿荫下，都已经能看到它的影子。循着它的脚步，我曾去过一个神奇的海边小村，每栋房子空着，无一例外爬着藤蔓，石板路蓦然断在岁月荒芜里。绿色，我爱的那些绿色，早就不声不响地把这个被遗弃的村子拥入怀中，和着涛声互相依偎。这个绿野仙踪般的梦境，走进的时候连呼吸也要放慢，生怕惊醒了什么呢！奇幻与现实只有一句话的距离，据说由于交通和气候因素，村民们早在20世纪90年代被整体搬迁到前山，留下的只有搬不了的房子与回忆。无处不在的常春藤是这里的主宰，风过沙沙里藏了多少我听不懂的秘密。窗外的绿，也只有沉默。残

墙、断壁、小路……无论远近，全是肃穆的、层次分明的绿色。有人说它是一个抹茶味的村庄，那种甜中带苦，也许真是这个村子的滋味，那么荒凉，却又那么盎然。曾经看到一组图，画的是人类消失后地球的变化，似乎用不了几年，再雄伟宏大的人类杰作都将被植物所占领，最终崩塌瓦解，尘归尘，土归土，何况这个小小的渔村。人类离去后，它会更愿意邀请植物入住，看看野草，听听海风，哪怕有一天倒了，也有各种虫蛇蝶蚁来陪它到老。多么讽刺啊，我们挣脱尘世，扑向仙境，可是等到了之后，却发现仙境因为我们的到来沦为尘世。

过了春又过了夏，第一场轻霜落下以后，绿色从来没有如此清醒地安静。它再也不是主角。被红叶金秋迷了眼，牵了魂，还能分多少余光给司空见惯的颜色呢？江南的秋冬依旧丰满而多汁，山上疏朗而深沉的绿，是岁晚也不肯褪去的坚持，叶子在枝头沉默，老去的容颜，总比初生时愈加让心怦然，只为你已饱经的风霜。

绿色入诗、入画，最寻常不过，也最合适不过。清泉、草木、苍苔、竹林、山峦，一切绿色皆有迷人之处。我所爱的，也许不过是它最长情的陪伴吧，不离不弃，在南方无论什么时节，不会辜负我的，只有绿色。



褐 Brown



言色之褐

浓绿的密林中一抹褐色划过，像一个破折号，却戛然而止，凝固成一个句号。一只褐兔倒在古老的弓箭下，不消几日，一件兽毛间以粗麻制成的短衣，便穿在了猎人的身上。虽然是最贫贱的衣着，但能在寒冬来临时给予些许温暖，褐已然弥足珍贵。

沉稳却不木讷，低调而不凉薄，是洗尽铅华后的本色，散发出木质清香，又能奉上最朴实的温暖。褐色是斑斓世界最底层的铺垫，有如泥土。也正是有了这厚实的沃土千里，才有万物生长，由烂漫的春，到浓郁的夏，从绚丽的秋，直至素洁的冬。

褐

CMYK：7 52 71 1

褐原指兽毛或粗麻制成的短衣，比布衣还低一等，为古时贫贱人所服。《诗·豳风·七月》云：“无衣无褐，何以卒岁？”由此引申为贫贱之人。《左传·哀公十三年》载：“余与褐之父睨之。”杜预注：“褐，寒贱之人。”道教重视本质内涵，反对繁文缛节，老子曾提出“圣人被褐怀玉”。圣人外表看起来平凡，内蕴却非常深厚，也就是我们经常说的低调有内涵。

作为颜色出现，褐最初指动物褐兔的毛色。唐代李肇《唐国史补》有云：“宣州以兔毛为褐，亚于锦绮，复有染丝织者尤妙，故时人以为兔褐真不如假也。”宋黄庭坚《煎茶赋》载：“亦可以酌兔褐之瓯，瀹鱼眼之鼎者也。”兔褐瓯即为褐色陶器。由此可见，很长的一段历史中，褐既可以指衣服毛皮，又是一个色彩名词，但总体来说，都是最底层平民所用之物之色。不管怎样，有着泥土芬芳的褐，一定深爱过在这片土地上奔波过的所有人，无论贫贱与富足。

流黄

CMYK：12 41 98 2

在历史迷雾中，我们偶尔可以窥见一个神秘色彩的隐晦身影——“流黄”。流黄虽然是代表中央的间色，历代却有着太多的不一样的说法，以至于到了唐宋之后，世人已经很难说清楚“流黄”究竟是怎样的一种色彩。宋高似孙《纬略》记载：“中央土，土色黄，黄加黑为流黄，流黄为中央之间色。”由此可见，黄中以少量黑色相调配而成的色相为流黄。

然而古代诗赋中言流黄时多与织丝有关，如《乐府诗集·相和歌辞九·相逢行》有句："大妇织绮罗，中妇织流黄。"又如晋张载《拟四愁诗》所述："佳人遗我筒中布，何以赠之流黄素。愿因飘风超远路，终然莫致增永慕。"流黄的色相似乎就是不加染色的素绢所呈现出来的淡黄色，虽然不曾染色，却染上了难以言喻的情愫。综合考虑，流黄为淡黄白偏褐的色彩是较为合理的，它既保有作为间色的"黑入黄"的基本成分，又有作为自然丝质本身"素"的真实呈现。

棕



CMYK：7 52 71 1

棕色常常使人联想到泥土、自然、简朴。它给人可靠、沉稳的感觉。相比褐色，棕色更偏冷调。棕榈树早在《山海经》中就有记载。杜甫《枯棕》有云："蜀门多棕榈，高者十八九。"色泽呈深棕色的棕榈树皮纤维，自古即可用来编织扫把、斗笠、蓑衣、绳索等。无论是"衲衣棕笠外何求"还是"竹杖棕鞋不用扶"，古诗文中的棕一般都是用来指材质而非颜色，直到清代才用以形容服色。

同褐一样，棕也是一个弥漫着庶民气息的颜色，但也有例外。在南京明故宫内曾经存在过一座名为"棕殿"的宫殿，飞檐屋脊全都是用棕毛编织而成，即棕榈树叶鞘的纤维，这座殿宇便用建造它的特殊材料来命名。其来源是元代文献中不断出现的"棕毛殿""棕殿"，这种宫帐是用竹或木头搭建起来的巨大帐篷，外面用棕毡等材料围合，可随时拆卸运走，十分方便于游牧生活。棕殿的出现，未尝不是汉族皇帝征服草原帝国后的一种特殊兴味。

赭石

CMYK：12 41 98 2

赭石是一种天然含铁矿石，即氧化物类矿物刚玉族赤铁矿，呈红褐色，是古人使用的一种矿物染料与颜料。赭石也可入药，有平肝镇逆、凉血止血的作用。

赭色有多义，可见形容赤色，但更多是赤近乎褐，在古代为平民色。甚至囚犯的服装一度便为此颜色，称为赭衣。《荀子·正论》记载："杀，赭衣而不纯。"不纯指的是不镶边，杨倞注："以赤土染衣，故曰赭衣……杀之，所以异于常人之服也。"古籍里也有用赭色形容异常的天色，《魏书》中记载："前废帝普泰元年三月丁亥，日月并赤赭色，天地溷浊。"可见赭色总与不祥有着千丝万缕的关系。好在水墨设色画中的赭石，不再被赋予色彩之外的意义，只须安心本分地点染山河便足矣。

栗色

CMYK：34 98 91 53

栗色为深棕色，像熟了的栗子壳一般的颜色。古人栽培栗子的历史相当悠久，可以追溯到西周时期。《诗经·四月》中说："山有嘉卉，侯栗侯梅。"《左传》中也有"行栗，表道树也"的记载，说明当时栗树就已经被植入园地或者作为行道树了。

至于栗何时开始脱离物而成为一种颜色名称，尚无确切之说，唐李冗《独异志》记有"栗色犬"一物。但元末高明所著《琵琶记》第十出《杏园春宴》有提到："有甚颜色的？布汗、论圣、虎刺、合里、乌赭、哑儿爷、屈良、苏卢、枣骝、栗色……"栗色在这里又用以指代良驹品

种。清代《扬州画舫录》明确记载江南染房所染色有“茄花、兰花、栗色、绒色，其类不一”，栗色已成为实用颜色。如今每每读到“堆盘栗子炒深黄，客到长谈索酒尝”这类句子，总觉得栗色应该是一个色香味俱全的颜色。

酱色



CMYK：35 96 88 55

酱色是指用豆类发酵制成的调味品的色泽，即深褐或深赭色。舌尖的力量自古无穷，我们祖先利用各种动植物原料制作出发酵盐渍食物“醢”。“醢”是古代先人对酱类食品的总称谓，“以豆合面而为之”，也就是说那时的人们是以豆和麦面为原料制作“中国酱”。《周礼·膳夫》中就有“酱用百有二十瓮”之句。孔子也说过“不得其酱不食”，可见古代食物的调味几乎全靠酱了。

明代以前并未见有“酱色”一词，直到明清以后“酱”才从味觉转为视觉，并主要用在衣物上。《儒林外史》第二四回形容黄老爹“头戴浩然巾，身穿酱色绸直裰”，一副读书人的样子。此外《闲情偶记》还记载了一种奇特的壁纸装饰方法：“用豆绿云母笺，随手裂作零星小块，或方或扁，或短或长，或三角或四五角，但勿使圆，随手贴于酱色纸上，每缝一条，必露出酱色纸一线，务令大小错杂，斜正参差，则贴成之后，满房皆冰裂碎纹，有如哥窑美器。”文人就是会玩，平民世俗的酱色，若运用得当，也能高雅别致一番。

茶色



CMYK：38 64 65 0

茶起源于中国，这种神奇的南方嘉木，最早是用于生嚼解毒服用，到了西周成为贡品，并且演变出煎服冲泡等饮用方法。不同品种茶的茶汤颜色各有深浅，但总体还是属于稍红的棕橙色至浅棕褐色。宋梅尧臣《送良玉上人还昆山》诗：“来衣茶色袍，归变椹色服。”可见彼时“茶色”已经成为指代一种独立色彩的名词。唐代，茶传入日本，因而至今日本传统色彩中还有一种“唐茶色”，日本以点茶为主流，另有“煎茶”，是用篦子盛放茶叶，饮时用开水缓缓浇下。这样浇出的茶色淡微黄，是为日本的“茶色”。而“唐茶”则是中国的沏茶法，茶叶久在壶中泡着，时间长了颜色自然浓而发红，就成了“唐茶色”。

一杯茶可以温暖人心，也可以缔造织物的色彩层次。如今茶成了一种新兴的衣物染料，将喝剩的茶汤或过期的茶叶用来染色，赋予它新生命，化腐朽为神奇。茗盏中的茶汤色，凝聚的不只是清香甘甜，还有古老的东方智慧与闲情逸致。

香色



CMYK：20 36 75 0

“香色”原为佛家用色，相传以取自印度的干陀树皮汁液染成黄褐色，有说干陀树即安息香树，故称这种染色为香色。香色源于何时已不可考，到清代却一跃而成了权贵用色，《清稗类钞·服饰》中记载：“香色，国初为皇太子朝衣服饰，皆用香色，例禁庶人服用。嘉庆时庶人可用香色，于车帏巾栉，无不滥用，有司初无禁遏之者。”

黄色加黑色，还有一点点绿色，再加一丝丝香气，接近浅橄榄色，但又不是那种普通的浅黄、深绿或是黄绿，终究是一种不可言喻的色彩。国人对色彩的形容有声、有色、有味、有相。秋香色，那是有秋天草木香味的颜色。色彩是一个有生命的对象，只有亲历其境，用心感受，才能悟出其中的奥妙。

物色之褐

褐色算不上是第一眼美人，甘为配角的它，始终站在恰到好处的位置，进一步太深，退一步太浅，需要深厚的审美积累才能欣赏。它不曾放声高歌，想让你听到的只不过是喃喃低语罢了。

酱色釉瓷器

这种与大地浑然一体的釉色，没有被称作褐釉，而是被赋予了一个接地气的名称：酱色釉。这仿佛预示着它在斑斓的釉色中，如酱在食物中一般，看似难以察觉，却又不可或缺。

酱色釉是一种以铁为呈色剂的高温色釉，其釉料中氧化铁和氧化亚铁的总含量较高，早在商代后期原始青瓷上就偶有出现。东汉时期酱色釉比较盛行，窑址和墓葬中均有出现。多数器物通体施釉，富有光泽，质坚耐用，它是利用一种含铁量较高的原料做成的釉料，说明东汉烧制酱色釉的技术已经纯熟，由此还拉开了黑釉登场的序幕。

南北朝时期，随着瓷窑的增多，酱釉瓷器的烧造地域也逐步扩展。河北磁县北贾璧窑是最早烧造酱釉瓷器的窑场，尽管短暂，却为北方酱釉瓷器的昌盛发出了先声。如磁县东陈村东魏墓葬中出土的酱釉四系罐和小口双系瓶，表施酱釉，釉面均匀，色泽柔和，印证了五六世纪北方瓷器的高度和水平。

唐代的工匠们，已经能游刃有余地使用褐釉来装饰器物，这是最早的瓷器釉下彩装饰技法，为长沙窑所创。先在素坯上点成褐斑花纹，后施以青釉，入窑烧成。小草花卉、飞禽走兽、谚语诗文、建筑人物……单一褐色似乎努力在勾勒出一个色彩缤纷的时代，偶然也会略显力不从心。湖南省博物馆藏有一件通体褐釉的执壶，是在花哨的长沙窑中难得一见的素面朝天，大约因为褐色实在难以讨喜，也曾筚路蓝缕，最终没有杀出盛世的重围。

终于等到含蓄收敛的宋代，五大名窑之一的定窑烧制了一种奇特的釉色——紫定，明曹昭《格古要论》记载："紫定色紫，有墨定色黑如漆，土俱白，其价高于白定。"据后人考证"紫定色紫"之说不确，定窑遗址未发现紫釉作品，有的只是酱釉，还有个别描上金彩。或许为了凸显罕见，这些酱色釉品种在古籍中便被称作"紫定"。其中有些釉面还呈现

出红褐色，故又称为“定州红瓷”。此时的酱釉，与宋代素漆风行或有千丝万缕的干系，故宫博物院藏紫定葵瓣盘，与当时漆器造型雷同，而这样的造型，其实又源于唐代金银器，不同材质，传达的似乎都是一种宋人生活哲学，即在细微处也要体现生活的情趣。所谓风雅，只见于一器一物，一形一色。



长沙窑褐釉贴塑执壶（唐）

从偶然随意烧制出的酱色釉，到了宋代，因为追求高雅而刻意为之，在宋代素雅的青白瓷中，可谓是点点深色，层见叠出。除定窑之外，耀州窑、吉州窑、当阳峪窑、修武窑等都生产酱色釉瓷，其中当阳

峪窑可谓杰出代表，“开时光荣惊奇特，铜色如朱白如玉”。尽管那些酱釉的光辉早已在沧桑中逐渐淡去，但这一华贵而不火热、静寂而不绚艳、神秘而不沉重的瓷器种类，并没有消失在历史的长河中。

经历元代的低谷之后，酱色釉再次登场，也是悄悄地来，正如它悄悄走。明初洪武时期，景德镇窑的酱釉瓷器釉层均匀，色彩似释教僧侣穿旧的僧衣，故被称为“老僧衣”色。如此低调而禅意深远的别称，也只有酱色釉才配得上。此后，明代历朝在景德镇窑都出产有酱釉瓷器。厚积是为了薄发，至清代康乾盛世，最不起眼的酱色釉将呈现最后的辉煌，这一时期的景德镇，众瓷林立，各色满目，唯有酱釉鲜而不艳，沉而不闷，并因以“紫金土”配釉，获得了“紫金釉”这一别称，进而一步登天地进入了宫廷皇室。从未如此高贵过的酱釉，并未局促不安，只是安然地做好官窑中一分子，不声不响见证着帝国逐渐走到尾声。

呈赭褐色的酱釉，从来与惊艳无关，历史上也没有一个窑口专门烧制酱色釉，然而酱釉却延绵千年始终不曾销声匿迹。在万千釉色中，低调含蓄的它总甘为陪衬，即使最终登上舞台成为主角，也不过是一曲绝唱，余音却缭绕至今。



印花紫定碗（辽）



紫金釉碗（清康熙）

榉木家具

一棵树倒下，人们依然能触及附于其褐色木质上的生命质感与温度。或为小器，或成大材，家具是其中最与人息息相关者。在中国人的心目中，大概一堂红木家具才是无须言说的富贵逼人，于是在无数坚硬名贵的林立间，总会有一些被淡忘的影子。榉木，却不应被忽视。我国南方这种木材又称“椐木”或“椇木”，北方不知此名，而称为南榆。江南一带盛行“前榉后朴”，“榉”与“举”谐音，在庭院前种榉树，就包含了家人中举，将为栋梁之材的美好期许。

明清家具从材质上可分为两种：一为黄花梨家具，这种天然硬木的材质、纹理及在一定气候下散发出的幽香，令人趋之若鹜，可谓家具中的“官窑”，当然存世也少；二是家具中的“民窑”，即以所谓“苏州东山工”为代表的明清榉木家具。

传统概念中，榉木并不被认为是通常说的红木，王世襄先生也认为榉木“比一般木材坚实但不能算是硬木”。但他同时也强调：“榉木在江南民间被视为‘硬木’，所制的家具非常考究，它不仅是中国古代优质硬木家具之先导，而且一直连续不断地生产到二十世纪的五六十年代，是生

产时间最长久的民间实用硬木家具。”可见榉木并非因为清初黄花梨告缺无奈选之的替代品，事实上，在使用黄花梨前，即有工匠以榉木大规模打制家具。据考证，早在宋元时期，榉木便被用来制作家具，在黄花梨基本告罄后榉木家具仍生生不息地延续了下来。

姑苏繁华地，旧时榉木家具所展现出的个性与风华，令“好之者”“追捧者”络绎不绝。公认的明式家具发祥地苏州，有“苏作”之说。明张瀚《松窗梦语·百工记》有云：“江南之侈，尤莫过于三吴……吴制器而美，以为非是弗珍也……四方贵吴器，而吴益工于器。”民间工匠对榉木的纹饰、材性之稔熟程度，当然在少见的黄花梨等硬木之上。最难得的是当时文人几乎都直接参与了书房中家具的设计，他们的设计更注重“文气”，能把木材最珍贵的性格，入皮入骨地赋予到一件日常所用之器具上。唐寅在《琴棋书画人物屏》中，描画了“屏风、斑竹椅、香几、榻”等三十余种各式明式家具，将画家在家具的巧妙设计、构造方面的才华表现得淋漓尽致。



榉木圆角柜（清早期）

家具看似民生实用之器，但亦可承载一个民族的审美意识。明中期以降，文人们在世俗中追求脱俗，在生活造物方面尚简、尚清、尚淡、尚精。而榉木取自江南本土，虽不似硬木名贵奢华，却材质坚致、色纹兼美。其纵剖面纹理包括常见的如重峦叠嶂的“宝塔纹”，甚至呈现出鸟羽般的花纹。配以不同深浅的褐色，悠远却不失温情，有着与当时文人审美契合的简约空灵。榉木制作的家具，尽显木质本色，既有甘心囿于生活的安稳感，又能寄情山水自然。即使不能从一颗砂中看到整个山川，想必先人们欣赏睡榻上的木纹时，就是入世与出世间，最惬意的卧

游了吧。

琥珀

亿万年前的一天，地动山摇，在强大的地壳运动力量下拔地而出的森林，又被其深埋入地层。一只长伴在松树左右的昆虫惊慌失措，却无力回天。这时，坚强的树木突然流下了一滴黏稠如蜜的眼泪，将虫包裹了起来，虫在树的泪滴中安然长眠……历经沧海桑田，当人们发现沉睡在树脂里的昆虫，它已经成了化石。

故事很美，琥珀更有着其他宝石无法替代的美丽。我国目前考古发掘最早的琥珀制品，见于四川广汉三星堆一号祭祀坑，为一枚心形琥珀坠饰。而与琥珀有关的文字，最早出现在先秦时的《山海经·南山经》中：“鹊山，其首曰招摇之山，临于西海之上……丽麂之水出焉，而西流注于海，其中多育沛，佩之无瘕疾。”这里所说的“育沛”，就是指琥珀，“佩之无瘕疾”意指琥珀的药用价值。汉代对琥珀有了更深的认识，在《周易正义》中有“琥珀拾芥”的记载，意思是琥珀能吸引芥子之类的轻小物体，可见汉代先民已经知道琥珀能产生静电效应。汉代对琥珀的产地也进行了记录，《汉书·西域传上·罽宾国》记载“（罽宾国）出封牛……珊瑚、虎魄、璧流离”（罽宾国为汉代西域国名）。《南北朝·魏书》《隋书》等很多文献中也有西域产琥珀之说，《后汉书》则载：“谓出哀牢。”（哀牢为古时云贵之地。）然而当时人们对于琥珀的来源，却仍旧不明。直至南北朝时期，才出现了关于琥珀成因正确的记载，梁陶弘景在《本草经集注》中记载：“琥珀，旧说松脂沦入地千年所化。”



琥珀花配饰（辽）



琥珀瑞兽（清）

至唐代，琥珀由于诱人的颜色，晶莹透澈与酒相似，常被用来制作杯盏等器皿，“兰陵美酒郁金香，玉碗盛来琥珀光”。如此活色生香，怎不值得浮一大白？五代更是琥珀发展最蓬勃的年代，对契丹人来说，琥

珀是勇气的象征，陈国公主墓中出土了大量精美的琥珀配饰。可以想象由于西方琥珀之路的开通，让波罗的海一带的琥珀得以传入中亚，而辽代国力强盛，西方诸国每年都会派使臣进贡各种珍贵材料，其中便包括琥珀。琥珀之路对于欧洲人的意义并不亚于丝绸之路之于中国人，由于琥珀之路的开通，欧洲大陆从北向南得以贯通，此后更向东发展，连接了亚洲的波斯、印度和中国。

《本草纲目》还记载了一个引人入胜的说法："虎死则精魄入地化为石……故谓之虎魄。"其实在明清时期，人们对于琥珀的来源、形成、分类、药效都有了系统的了解，并对如何鉴别琥珀有了一定的经验。尽管如此，与时下蜜蜡之风行不同，明代谢肇淛的《五杂俎·物部四》中记录："琥珀，血珀为上，金珀次之，蜡珀最下。人以拾芥辨其真伪，非也，伪者傅之以药，其拾更捷。"除了分级和鉴定，对琥珀进行优化处理也源于那时，如明末清初成书的《物理小识·卷七》中记载，"广中以油煮蜜蜡为金珀"，可知用加热处理来使不透明的蜜蜡变为金珀的方法在清初就已有，只是如今蜜蜡贵于琥珀，大概也无人再用了。

琥珀那蜜糖般的金褐色，似乎能把太阳的光泽捧到你面前。它是岁月中不可承受之轻，明澈却不空洞，温暖而不热烈。人们所珍视的，应该还是它能穿越时光无垠的旷野，把亿万年前的瞬间，定格为永恒。

行色之褐

褐色适合一些本色苍茫的风物，譬如废墟，尤其是秋天的废墟。丝路上的废墟大多由夯土造就，但似乎脱离了土的黄色，而呈现出一种沉淀了时光与人迹的褐色。这些废墟散落在戈壁深处，没去过戈壁的人，也许难以想象，在荒凉与肥沃间，还有一种由沙砾构成的荒漠。没有沙漠的纯粹，也没有黄土的厚重，黄褐色的粗粝一望无际，很难说出它的美，我只是觉得它像一首无字的歌，一处只有鹰与众神能越过的远方，风在比远方更远的地方吹过，而一个个废城就是梦的结界吧。十月里一个日暮时分，我曾为好光线，特地在汉代的河仓城前等了许久，西北的太阳把第一道夯土残墙染成赭红色后，就以不可思议的速度奔着戈壁滩落下。匆匆拍过几张后，赶紧驱车一路追着落日去小方盘城。小方盘城是不是玉门关呢？近年来历史考古专家对此提出疑问，各执一词。但在未找到确切证据之前，小方盘城就是玉门关。因为我们需要一个实实在在的玉门关，否则那些不度的春风，遥望的孤城，还有每每从胸口深处

要满溢出来的怆然，似乎都要交付给看不见摸不着的名字——这岂是它能承受之重？初秋少云的天空，大漠也是平缓无奇，地上的碱蓬簌簌作响，只有一轮将满的月，冷冷看着这座方形夯土小城，在夕阳最后的余晖缓缓抽离时，颜色由赭红，转为暖褐、深棕。让人忍不住要去抓住什么——握紧了以为是长安月，摊开手却只有塞外风。

只合苍凉到老的夯土建筑，到了南方就温和内敛了许多。在丽水的山中，竹林与云海间总能见到灰瓦褐墙的黄泥土屋。古代此地交通极其不便，先人往往就地取材，墙基来自溪滩或者山上顽石，建筑梁架自然由树木担当，墙体选用随处可挖的黄泥土，再掺入稻草梗、碎瓷片、生石灰等材料，然后使用椿杵反复夯实，这样的泥墙硬度丝毫不亚于砖砌墙体，黄色的土坯墙上再被抹上一层红泥，呈现出温暖淳实的红褐色。房屋依山势而建，一层层沿着缓坡向上爬伸，红褐泥墙与黑色檐瓦参差错落，两种颜色平齐，伸展，过渡，交融在一起，村落就以这样富有韵律的姿态展现在天地之间。

在山下阳村张氏祠堂前邂逅的老人已经九十多岁了，被岁月深深刻画过的皮肤有土屋一样的古铜色。没想到在我夸他身体好之后，他却不以为然地拍了拍身后的老墙，说这房子已经三百多岁了呢。有血有肉的人怎么能和泥石造的房子相比呢，我开始这样想，看着他的背影淡入一片黑瓦褐墙中，却突然有些明白了，比这些房子更为长久的，难道不是人的代代相传吗？即使房子倒了、塌了、毁了，只要有人还眷恋着故土，总能再建造出他们想要的家园。



杨家堂村的土楼，有“江南布达拉宫”之称

与泥土相比，石头做的村子可就冷峻多了。并不多的房子，沿小溪两岸，向着半山立体铺开，直到隐没在溪流弯转处的葱茏，几乎都是用石头建造而成。石头筑路，石板搭桥，石块砌墙，临海胜坑村仿佛就是一个从石头里长出来的村落，素颜朝天，自然而然。深浅不一的石头，赭、褐、棕、灰色都有，覆着深黛色的瓦，纷纷默立在苍烟墨绿间。一条清溪从它们脚边绕过，溪水不大，很多处都藏在丛生的草木下，只听见潺潺声，才知道此处是有活水的。爬上不高的山坡，可以俯瞰大半个村子，墙是石头的，地面是石头的，台阶是石头的，远远望去，那种延绵不尽之意仿佛把人拉到了遥远的异国。最接地气的建材，却打造出一个洋气的村子。

在村里开民宿的水草说这里适合拍国际范的时尚大片，诚然，无论是斑驳的褐色、不断重复的小块面，还是简洁的外部线条，都能让人联想到浓墨重彩的油画。地质构造使得石头在这里成了容易获得的材料，也是对抗沿海台风天气最理性的材料。石头无疑是坚硬而冰冷的，可是当那么多的石头被切割而垒砌起来，支撑或是分割出不同形状的空间后，它们似乎又被赋予了一些质朴而生动的力量。所有的建筑技巧都隐藏在了这些石头的背后，简单理性的建材，反而能构筑一个感性的精神世界。然而现实毕竟残酷，这样缓慢打造出的村子，是没法跟上城市化

脚步的。几乎有近一半的房子已经废弃，它们终将被时间消化，而重归大地。烟火人家是美的，断壁残垣当然也是，苍凉而厚重的岁月，只有在石头的缝隙里，才能吟哦出无声的沉默。



台州临海小芝胜坑村的房子，都是用石头做的

土与石之外，最有生命力的褐色，大概是木质了，曾经的大树一旦离开土地，命运多半莫测，但就我所见木材最神奇的经历，在太湖之畔，一个与鼎鼎有名的香山营造同源一脉的小村冲山。木材基本都是江南一带的香樟，有着好闻的气味和温暖的褐色，仿佛还带着它生长的气息。而最难以想象的是，不久之后，它就会从一棵无欲无求的植物，变成普度众生的神佛。是的，这里处处是木质雕像的作坊，看着庙堂之上的庄严佛像，怎样由死去的树和活着的人制造出来，是件有意思的事。锋利的锯子切割出饱满血肉，冰冷的凿子刻画出慈悲表情，粗糙砂纸打磨出光滑肌肤，在没有上漆之前，木材还保留着原本的褐色纹理，却已经被赋予了神佛的造型。这是造像，却不是神话，一切只是因为有了人。

这是佛像诞生的地方，也是其中一些死去的地方，那些散落在屋前野外的佛像和残件，因为种种瑕疵和失误，没能最终走进寺庙殿堂中，供人们顶礼膜拜，甚至还没来得及圆满地完成生，就踏入了漫长的死，

颜色也因为雨水侵蚀、虫蚁啮噬，而呈现出深浅不一的棕褐。它们平静甚至面带微笑地观照着这个造出自己又毁灭自己的世界。其实并没有所谓的生死吧，它们才是真解脱者。这世间唯一不变的就是变了，山河大地、日月星辰尚且如此，又何况一块木、一尊像。

土的淳厚、木的质朴、石的冷静，与这些构成大地的基本元素有关。褐色无疑是包容的，包容着你的来去匆匆。那么容易被忽视，却始终不声不响，也许褐色知道，待到仔细思量，人们就会发现它无处不在。



方生方死，方死方生



造像，造出人心中的佛吗